

Zwischen Pflicht und Selbstbestimmung

Das Musical *Elisabeth* und die *Sissi*-Filmtrilogie im Lichte der Jungschen
Literaturpsychologie

Pro Gradu-Arbeit

Universität Oulu

Deutsche Sprache und Kultur

Laura Niskanen

2020

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	4
2. ELISABETH: DAS MUSICAL	6
2.1. Elisabeth als ein Drama Musical	6
2.2. Begrenzung des Forschungsgegenstandes: Elisabeth	7
2.3. Zusammenfassung der Handlung der Originalfassung	7
3. DIE SISSI-FILME VON ERNST MARISCHKA	12
3.1. Die Sissi-Filme als Heimatfilme	12
3.2. Sissi: Zusammenfassung der Handlung	13
3.3. Sissi – die junge Kaiserin: Zusammenfassung der Handlung	15
3.4. Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin: Zusammenfassung der Handlung	16
4. DIE WICHTIGSTEN MERKMALE DER JUNGSCHE PSYCHOLOGIE IN DER LITERATURANALYSE	19
4.1. Die Psyche	19
4.2. Die Archetypen	22
4.2.1. Der Schatten	23
4.2.2. Die Anima/der Animus	25
4.2.3. Der alte Weise/die große Mutter	26
4.2.4. Das Selbst	27
4.3. Der Individuationsprozess	28
4.4. Der Individuationsprozess im Verlauf eines Märchens	29
5. ELISABETH AUS DEM BLICKWINKEL DER JUNGSCHE LITERATURPSYCHOLOGIE	32
5.1. Elisabeth als ein psychischer Prozess der Hauptfigur	32
5.2. Elisabeth als Schilderung der Gesellschaft	43
5.3. Archetypische Figuren	45
5.3.1. Elisabeth und Rudolf: das Ich	45
5.3.2. Herzog Max, Franz Joseph, Rudolf: der Animus	45
5.3.3. Der Tod als Schatten	46
5.3.4. Erzherzogin Sophie: die Große Mutter	48

5.4. Archetypische Räume	48
6. DIE SISSI-FILME AUS DEM BLICKWINKEL DER JUNGSCHE LITERATURPSYCHOLOGIE	50
6.1. Die Sissi-Filmtrilogie als ein psychischer Prozess der Hauptfigur	50
6.2. Die Sissi-Filmtrilogie als Schilderung der Gesellschaft	60
6.3. Archetypische Figuren	62
6.3.1. Das Ich und sein Schatten: Sissi als eine schattenhafte Heldin	62
6.3.2. Die Animus-Figuren	63
6.3.3. Die große Mutter – Ludovika und Sophie	64
6.4. Archetypische Räume	65
7. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	67
8. QUELLENVERZEICHNIS	71

1. EINLEITUNG

Elisabeth von Österreich (1837–1898) ist eine historische Figur, die über ein Jahrhundert nach ihrem Tod immer noch aktuell ist. Ihr Ruhm als die wunderschöne, rätselhafte Kaiserin von Österreich hat im Laufe der Zeit eine Vielzahl von Erzählungen in der Populärkultur inspiriert. Vielleicht die zwei bekanntesten sind die *Sissi*-Filmtrilogie (1955–1957) von Ernst Marischka und das Musical *Elisabeth* (1992) von Michael Kunze. Das zentrale Thema beider Werke ist der Fokus auf die Entwicklung eines jungen Mädchens zur Kaiserin von Österreich. Die Filmtrilogie und das Musical liefern zwei unterschiedliche Interpretationen dazu. Laut der Filme ist sie trotz Schwierigkeiten glücklich als die Frau des Kaisers Franz Joseph (1830–1916); nach dem Musical sehnt sie sich schließlich mehr nach ihrem eigenen Tod. Dass Elisabeth von Österreich immer noch das große Publikum begeistert, bedeutet, dass ihre Geschichte etwas Entscheidendes darüber sagt, was das Menschsein ausmacht. Meines Erachtens liegt der Grund darin, dass sie trotz ihrer Berühmtheit die Schwierigkeiten des einzelnen Menschen auf dem Weg zur Individuation nachvollziehbar widerspiegelt.

Aus diesem Thema stammt die Motivation für diese Arbeit. Die Individuation, oder die Selbstwerdung, ist ein zentraler Begriff in der Arbeit des Psychiaters Carl Gustav Jung (1875–1961). Er definiert sie als den Prozess, in dem man „zum *eigenen Selbst*“ (Jung 7, 191)¹ wird. Seine Theorien über die psychische Energie, die Individuation und die Archetypen stellen Werkzeuge zur Verfügung, universelle Strukturen in Erzählungen zu erkennen. Nun interessiert es mich, was für einen Einblick die Jungsche Literaturpsychologie in das Musical *Elisabeth* und in die *Sissi*-Filmtrilogie anbietet: was für archetypische Abbildungen es in den zwei Werken gibt, und wie sie auf die Individuationsdarstellung einwirken.

Das Musical und die Filmtrilogie sind Vertreter der zwei Genres, die unterschiedliche Merkmale haben. Der Textdichter von *Elisabeth*, Michael Kunze, beschreibt seine Musicals mit dem Begriff *Drama Musical*. Das heißt, dass alle Elemente des Musicals so geplant sind, dass sie die Entwicklung der Geschichte unterstützen². Die *Sissi*-Trilogie ihrerseits ist eine prominente Vertreterin des Heimatfilmes, der das

¹ Jung, Carl Gustav 1974: Zwei Schriften über analytische Psychologie. Gesammelte Werke, Band 7. 2. Auflage. Walter-Verlag, Olten.

² Kunze, Michael 2009: Von der Idee zur Premiere. Teil 1. Videoaufnahme. Die Entstehung eines DramaMusicals. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass1.php> Am 24. Juni 2020.

wichtigste Filmgenre des deutschen Kinos in den 1950er Jahren war und der für viele eine Geborgenheitsfunktion nach dem zweiten Weltkrieg anbot (Faulstich 2005, 141). Das Musical *Elisabeth* dient keinem solchen Zweck wie die *Sissi*-Filme, aber seine Dramabezogenheit ermöglicht einen Vergleich mit Spielfilmen. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, eine literaturpsychologische Analyse durch die Theorien von C.G. Jung über das Musical und die Filmtrilogie zu machen.

Diese Pro Gradu -Arbeit betrachtet das Musical *Elisabeth* und die *Sissi*-Filmtrilogie im Licht der Jungschen Literaturpsychologie. Am Anfang werden die beiden Werke vorgestellt, wonach die Jungsche Theorie behandelt wird. Dann folgt die Analyse der beiden Werke: die Schwerpunkte der Betrachtung sind die Individuation der Hauptfigur sowie die Analyse der Gesellschaftsschilderung, der archetypischen Figuren und der archetypischen Räume. Die Analyse der Individuation steht im Zusammenhang mit Gerhard Schmitts Jungscher Analyse über den Individuationsprozess im Verlauf eines Märchens (vgl. Schmitt 1999, 278–283). Die Analysekapitel werden von der Zusammenfassung und dem Ausblick gefolgt.

2. ELISABETH: DAS MUSICAL

Das Musical *Elisabeth* wurde am 3. September 1992 am Theater an der Wien uraufgeführt. Das von Michael Kunze geschriebene und von Sylvester Levay komponierte Werk schildert die Lebensgeschichte der Kaiserin Elisabeth von Österreich (1837–1898). Durch seinen zentralen Konflikt zwischen Elisabeths Persönlichkeit und den Anforderungen ihrer Rolle als Kaiserin schildert das Musical sowohl die Lebenstragödie einer unglücklichen Frau als auch den Anfang des Endes des Kaiserreichs Österreich-Ungarn. Das Musical schildert seine Protagonistin als eine einsame, Freiheit von ihrer Rolle suchende Frau. Heute ist *Elisabeth* das erfolgreichste deutschsprachige Musical aller Zeiten und das erfolgreichste europäische Musical nach dem zweiten Weltkrieg (Sebesta 2008, 277). Nach seiner Erstaufführung ist das Musical außerhalb Österreichs in Deutschland, Holland, Belgien, Ungarn, Japan, Schweden, Finnland, Südkorea, China und in der Schweiz gespielt worden.

2.1. *Elisabeth* als ein Drama Musical

Der Textdichter Michael Kunze beschreibt seine Musicals mit dem Begriff *Drama Musical*. Nach ihm sind Drama Musicals Werke, in denen alle Elemente der Produktion die Geschichte unterstützen³. Dies enthält auch die Musik. Das Drama Musical ist dem Begriff *Musical Drama* nah, welches auf eine Form des Dramas hinweist, wo die Musik ein wesentlicher Bestandteil ist (Dahlhaus 1989, 95).

Darüber hinaus ist *Elisabeth* als Vertreter des „Integrated Musical“ (integrierten Musicals) zu sehen. Nach Coleman (2008, 286) sind sie Werke, in denen der Schwerpunkt in der Geschichte und in den Rollen liegt, und die Songs die Aufgabe haben, die Handlung und die Entwicklung der Musicalfiguren weiterzuführen. Außerdem hat der Protagonist eines Drama Musicals ein psychologisches Manko, das er überwinden soll, um mit den Herausforderungen seines Lebens zurechtzukommen⁴. Wie

³ Kunze, Michael 2009: Von der Idee zur Premiere. Teil 1. Videoaufnahme. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass1.php> Eingesehen am 24. Juni 2020.

⁴ Kunze, Michael 2009: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 7: Aufgabe und Ziel der Hauptfigur. Videoaufnahme. <http://storyarchitekt.com/workshop/masterclass7.php> Eingesehen am 24. Juni 2020.

im Kapitel 4 zu sehen ist, kommt die Thematisierung des Mankos der Individuation nah. Somit bietet *Elisabeth* einen guten Grund für eine Jungsche Analyse an.

2.2. Begrenzung des Forschungsgegenstandes: *Elisabeth*

Nach der Wiener Erstproduktion ist der Text von *Elisabeth* teilweise geändert worden. Je nach Produktion und Produktionsland ist der Text mit verschiedenen Ergänzungen und Betonungen aufgeführt worden. Die regionalen Fassungen des Originaltextes haben auch die neueren Wiener Fassungen beeinflusst.

Meine Analyse des Musicals beruht auf der neuen Wiener Fassung von *Elisabeth* (2003–2005) und auf die 2. Auflage (1996) des Librettos der originalen Wiener Fassung von 1992. Für die neue Wiener Fassung wurden einige neue Szenen eingeführt und die Stellung mancher Auftritte verändert. Diese Fassung ist als Videoaufnahme erhältlich, weshalb ihre Verwendung als Forschungsgegenstand zu begründen ist. Da das Textbuch dieser Fassung aber nicht erhältlich ist, wird das Musical aufgrund des Librettos von 1996 (1. Auflage 1992), mit den Ergänzungen der Videoaufnahme von 2005, betrachtet. In dieser Arbeit werden Zitate, die sich nur in der Videoaufnahme befinden, mit (*Elisabeth*, 2005) gekennzeichnet, und die Anführungen aus dem Musical-Libretto von 1996 mit (Kunze, [Seite]) markiert. Zunächst folgt eine Zusammenfassung der Handlung der Originalfassung, in der die Namen der den Szenen entsprechenden Liedern in eckigen Klammern kursiv geschrieben sind.

2.3. Zusammenfassung der Handlung der Originalfassung

Elisabeth beginnt mit einer Szene in der nächtlichen Welt der Toten und Träumer. Die Stimme eines Richters verhört Luigi Lucheni, den Mörder der Kaiserin Elisabeth, warum er sie ermordet hatte. Die Zeitgenossen der Kaiserin tauchen auf: verwest und seit Jahren gestorben, tanzen sie immer noch den Totentanz und erinnern sich an die Kaiserin. Lucheni behauptet, dass er die Kaiserin ermordet hatte, weil sie es wollte. Dann tritt der Tod auf die Bühne. „Er ist ein attraktiver, junger Mann mit der

Ausstrahlung eines Popstars“ (Kunze, 5). Das Motiv des Attentates sei die Liebe zwischen Elisabeth und dem Tod. [*Prolog*]

Am Anfang des ersten Aktes wird die junge Prinzessin Elisabeth im Jahre 1853 vorgestellt. Sie ist ein Naturkind, das ihren Vater, Herzog Max in Bayern, bewundert [*Wie Du*]. Auf einer Feier wird von ihrer Mutter Ludovika bekannt gegeben, dass sie mit Elisabeths älterer Schwester Helene nach Bad Ischl fahren wird. Dort soll Helene den jungen Kaiser Franz Joseph näher kennenlernen, um ihn zu heiraten [*Schön, euch alle zu seh'n*]. Elisabeth klettert auf einen Festbaum und stürzt ab. Sie fällt in die Arme des Todes, aber wird von ihm zurück ins Leben getragen. In diesem Augenblick verlieben sich Elisabeth und der Tod ineinander [*Schwarzer Prinz*].

Der junge Kaiser Franz Joseph regiert in Wien nach den Ratschlägen seiner Mutter, der Erzherzogin Sophie [*Jedem gibt er das Seine*]. In Bad Ischl treffen er und seine Mutter Sophie Ludovika, Helene und Elisabeth. Gegen alle Pläne verliebt sich der Kaiser in die junge Elisabeth statt in Helene [*So wie man plant und denkt...; Nichts ist schwer*].

Bei der Trauung von Elisabeth und Franz Joseph in der Wiener Augustinerkirche läutet der Tod die Glocke [*Alle Fragen sind gestellt*]. Die Ehe wird von dem Hof sowie von Sophie und dem Herzog Max kritisiert [*Sie passt nicht*]. Bei der Hochzeitsfeier lädt der Tod Elisabeth zum Tanz ein, was Elisabeth Angst macht [*Der letzte Tanz*].

Die durch die Schwiegermutter Sophie erforderte strenge spanische Hofetikette ist schwer für Elisabeth [*Eine Kaiserin muss glänzen*]. Sie sehnt sich nach Freiheit und Selbstbestimmung [*Ich gehör nur mir*]. Während der ersten Ehejahre lernt sie jedoch, dass sie ihren Willen nur dann durchsetzen kann, wenn von ihr etwas verlangt wird und sie im Gegenzug Bedingungen stellt. So kämpft sie darum, ihre Kinder mit sich und Franz Joseph nach Ungarn nehmen zu dürfen [*Stationen einer Ehe*]. In Ungarn nimmt der Tod ihre älteste Tochter und versucht, Elisabeth zu überreden, ihm zu folgen [*Die Schatten werden länger*].

In einem Wiener Kaffeehaus kommentieren die Gäste, die von Lucheni bedient werden, die Verhältnisse im Kaiserreich. Die Kaiserin ist exzentrisch, und das Land geht von einem Krieg zum anderen. Der erwartete Thronfolger, Kronprinz Rudolf, wird geboren. [*Die Fröhliche Apokalypse*]

Der junge Rudolf wird Elisabeth gleich weggenommen und nach den strengen Anweisungen ihrer Schwiegermutter Sophie erzogen. Um das zu ändern, setzt Elisabeth Franz Joseph ein Ultimatum: Wenn er sie nicht verlieren will, wird Elisabeth über die Erziehung ihrer Kinder bestimmen. Der Tod erscheint in ihrem Schlafzimmer, doch sie lehnt ihn wieder ab. [*Elisabeth, mach auf, mein Engel*]

An einem frühen Herbstmorgen warten Vertreter der Arbeiterklasse auf Milch. Ihre Versuche sind wieder umsonst: Die ganze Milch ist, laut Lucheni, für das Bad der Kaiserin bestimmt. Empört, will die Gruppe Gerechtigkeit haben. [*Milch*]

In Elisabeths Ankleidezimmer wird die andere Seite der intensiven Schönheitspflege gezeigt. Die Kaiserin ist im Bad, als Franz Joseph sie sprechen will. Er erzählt seiner unsichtbar bleibenden Frau, dass er in ihr Ultimatum einwilligt. Elisabeth tritt auf in ihrem berühmten, weißen Ballkleid, das dem Gemälde von Franz Xaver Winterhalter gleicht. Sie ist auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit und will nicht einmal von ihrem Ehemann eingeschränkt werden. [*Ich will dir nur sagen / Ich gehör nur mir – Reprise*]

Der Anfang des zweiten Aktes ist in Budapest situiert. Während Franz Joseph und Elisabeth in der Kathedrale als König und Königin von Ungarn gekrönt werden, agiert Lucheni draußen als Andenkenverkäufer. Elisabeth ist eine kaiserliche Prominente geworden, und sie hat zahlreiche Erinnerungsstücke inspiriert. Jedoch wird laut Lucheni im Laufe der Zeit „von Schönheit und von Scheiße / von Traum und Wirklichkeit“ nur Kitsch (Kunze, 50). [*Kitsch!*] Durch seinen Einfluss wird der Jubel der Menschen zu einer Vorahnung des Endes der Monarchie. Das aus der Kirche herauskommende Kaiserpaar wird von den jubelnden Menschen zur Kutsche des Todes von dem Totentanz-Chorus eskortiert. [*Éljen*]

Der junge Rudolf wacht in einem Zimmer in der Hofburg auf. Es ist Nacht, und er ruft nach seiner Mutter. Der Tod tröstet ihn und verspricht, ihm nah zu bleiben. Rudolf ist ein zartes Kind, das sich anstrengen muss, die Erwartungen des von seinem Vater gesetzten kaiserlichen Vorbildes zu erfüllen. [*Mama, wo bist du?*]

Elisabeth besucht eine Nervenklinik in der Nähe von Wien. Eine Patientin behauptet, sie sei die Kaiserin. Dies führt Elisabeth dazu zu denken, dass wirkliche Freiheit für sie nur dadurch möglich wäre, wahnsinnig zu werden [*Nichts, nichts, gar nichts*].

Elisabeths Schwiegermutter Sophie fürchtet, dass die Kaiserin stärker als sie wird. Gemeinsam mit einigen Mitgliedern der Hofkamarilla plant sie, Elisabeths Einfluss auf Franz Joseph zu erschüttern. [*Wir oder sie*]. Franz Joseph wird eine Prostituierte von dem Wolfschen Etablissement in Wien gebracht. [*Nur kein Genieren*]

In ihrem Gymnastikzimmer in Schönbrunn ist Elisabeth von ihren Turnrinnen gestürzt. Der Tod erscheint in der Verkleidung des Arztes und diagnostiziert, dass Elisabeth mit Syphilis infiziert ist. Er ermutigt Elisabeth, Selbstmord zu begehen, aber Elisabeth findet in der Lage die Berechtigung, sich von ihren Pflichten als Kaiserin zu befreien [*Die letzte Chance*].

Elisabeth geht auf Reisen. Sie reist rastlos durch Europa mit ihren Hofdamen und Zofen, während Franz Joseph in Wien auf sie wartet. [*Rastlose Jahre*]

Der Kronprinz Rudolf ist verzweifelt. Er sieht den Riss der Monarchie und fühlt sich machtlos, den Kurs zu verändern. Der Tod ermutigt ihn, sich seinem Vater entgegenzusetzen. [*Die Schatten werden länger*]

In einer Villa in Korfu versucht Elisabeth, die Seele des Dichters Heinrich Heine zu erreichen, um ein Gedicht zu schreiben. Statt Heine begegnet sie dem Geist ihres Vaters. Er gibt an, dass Elisabeth bitter und zynisch geworden ist. Elisabeth wird ihr ideales Leben nie verwirklichen. [*Wie du – Reprise*]

Im März des Jahres 1888 wird der Wiener Opernring von einer antisemitischen Demonstration der Anhänger der Alldeutschen Partei blockiert. Die Demonstranten protestieren auch gegen den Kronprinzen, der für die Gleichwertigkeit der Religionen eintritt. Die Szene lässt den Nationalsozialismus des 20. Jahrhundert ahnen. [*Hass*]

Der verzweifelte Rudolf will versuchen, mithilfe Elisabeths die Uneinigkeiten zwischen ihm und seinem Vater zu klären. Elisabeth jedoch lehnt ab: Sie wird ihrem Sohn nicht helfen, denn sie hat die Verbindung zum Kaiser geschnitten. [*Wenn ich dein Spiegel wär*] Er reist nach Mayerling, wo er zum Schluss seines Totentanzes durch einen Schuss und den Kuss des Todes zugrunde geht. [*Mayerling-Walzer*] Erst nach dem Tod Rudolfs erkennt Elisabeth, wie ähnlich ihr Sohn ihr war. Sie bittet den Tod, sie zu holen, aber er lehnt es ab. [*Rudolf, wo bist du?*]

Der Tod des Kronprinzen schildert Elisabeth als eine *Mater dolorosa* [*Mein neues Sortiment*]. Der Kaiser sehnt sich nach seiner Frau, aber Elisabeth findet, dass sie sich zu weit auseinanderentwickelt haben [*Boote in der Nacht*].

Der Schluss des zweiten Aktes zeigt den wahr werdenden Albtraum des Kaisers. Franz Joseph sieht machtlos dem Zugrundegehen seiner Verwandten und dem Sinken der Monarchie zu. Als er nach der Kaiserin fragt, erscheint der Tod und sagt, sie gehöre ihm. Er wirft die Mordwaffe, eine dreikantige Feile, Lucheni zu. Das Schiff der Monarchie sinkt. [*Am Deck der sinkenden Welt*]

Die Stimme des Richters verhört Lucheni darüber, was er in Genf wollte. Weil sein ursprüngliches Opfer, der Prinz von Orléans, nicht gekommen war, beschloss er, die die Stadt besuchende Kaiserin von Österreich zu ermorden. Lucheni begegnet der Kaiserin und ihrer Hofdame auf einer Uferpromenade am Genfer See und sticht ihr ins Herz mit der Feile. Elisabeth stürzt zu Boden.

Der Tod kommt zu Elisabeth, die ihn mit Freude empfängt. Ihr Leben und ihr Kampf um Freiheit gehen mit dem Kuss des Todes zu Ende. [*Der Schleier fällt*]

3. DIE SISSI-FILME VON ERNST MARISCHKA

Vielleicht die berühmtesten Darstellungen der Kaiserin Elisabeth sind die *Sissi*-Spielfilme von Ernst Marischka (1893–1963). Es wurden insgesamt drei Filme gedreht: *Sissi* (1955), *Sissi – die junge Kaiserin* (1956) und *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957). Die Filme schildern das Leben von Elisabeth von kurz vor ihrer Verlobung mit dem Kaiser bis zu einem Besuch des Kaiserpaars in Venedig. Die Hauptrollen von Elisabeth und Franz Joseph wurden von Romy Schneider (1938–1982) und Karlheinz Böhm (1928–2014) gespielt. Die beiden SchauspielerInnen wurden durch die Filme weltweit bekannt. Die *Sissi*-Filmtrilogie stellt die andere Hälfte meines Forschungsgegenstandes dar.

3.1. Die Sissi-Filme als Heimatfilme

Die drei *Sissi*-Filme sind Vertreter des Heimatfilmes, der das wichtigste Filmgenre des deutschen Kinos in den 1950er Jahren war (Faulstich 2005, 141). Die Beliebtheit von Filmen dieser Art spiegelt die Nachkriegssituation wider, denn

„[d]ie Utopie einer territorial konkreten und zugleich doch idealtypischen Heimat wie in diesen Filmen hatte, nach dem Verlust der Nation als Heimat der Deutschen, für viele Trost- und Geborgenheitsfunktion [...]“ (Faulstich 2005, 142).

Meines Erachtens enthalten die *Sissi*-Filme viele der von Faulstich aufgelisteten, für dieses Genre charakteristischen Züge. Das zentrale Motiv, die Liebesgeschichte von Sissi und Franz Joseph, bekommt melodramatische Aspekte durch die Handlung und die Nebenfiguren. Es findet eine Vermischung von Komischem und Tragischem statt, die beispielsweise durch Konflikte wie Rivalität und Missverständnisse verwirklicht wird (vgl. Faulstich 2005, 142). Im ersten Film zeigt sich die Rivalität durch Helene und Sissi, von denen die eine sich mit dem Kaiser verloben soll, aber von der jüngeren Schwester beiseitegeschoben wird. Im zweiten Film herrscht Rivalität zwischen Sissi und ihrer Schwiegermutter, die die Erziehung ihres Kindes übernehmen will, aber schließlich Elisabeths Willen nachgibt. Im dritten Film gibt es Rivalität in der Ehe: Wenn Sissi in Ungarn ist und Graf AndrásSYS Liebeserklärung hört, sagt Helene dem Kaiser in Wien, dass sie in ihn verliebt war. So muss das Kaiserpaar voneinander getrennt und unbewusst entscheiden, ob sie das Leben weiter zusammen verbringen

will. Alle diese Konflikte werden jedoch zugunsten der Hauptfiguren gelöst, und am Ende jedes Filmes ist das Kaiserpaar wieder glücklich zusammen.

3.2. Sissi: Zusammenfassung der Handlung

Der Film beginnt im Schloss Possenhofen in Bayern, wo die Familie von Herzog Max in Bayern und seiner Frau Ludovika den Sommer verbringt. Es herrscht eine Familienidylle, in der die Kinder rund um das Schloss spielen, der Vater sorglos angelt und jagt und oft Gäste hat und die Mutter sich um die Moral und die Zukunft der Familie kümmert. Ein Freund des Herzogs erzählt dem Herzogpaar, dass der junge Kaiser Franz Joseph von Österreich heiraten solle, es sei aber nicht bekannt, wen. Danach wird die Protagonistin, die 15-jährige Prinzessin Elisabeth, „Sissi“, vorgestellt. Sie ist ein Naturkind, das die Tiere und den Wald liebt. Von ihren Eltern ist der Vater ihr besonders wichtig.

Elisabeths Mutter Ludovika bekommt von ihrer Schwester, der Erzherzogin Sophie, der Mutter des Kaisers, einen Brief, worin ein Heiratsantrag zwischen dem Kaiser und der Prinzessin Helene, Elisabeths älterer Schwester steht. Helene ist sofort von dem Antrag begeistert, aber Franz Joseph seinerseits ist skeptischer, als seine Mutter zu ihm über Helene spricht. Von Helenes Familie kann er sich nur an den Vater erinnern, denn seine Unbeschwertheit hatte ihm Freude gemacht.

Es werden Blicke auf das Leben von Sissi und Franz Joseph geworfen: sie geht mit dem Vater auf die Jagd und ihr wird empfohlen, bei Sorgen Trost in der Natur zu suchen, während er in Wien über die Todesstrafe acht politischer Flüchtlinge entscheiden muss.

Zunächst fahren Ludovika, Helene („Néné“) und Elisabeth nach Bad Ischl in Österreich, denn die kaiserliche Verlobung soll dort stattfinden. Die Sicherheitsmaßnahmen in Ischl sollen äußerst hoch sein, worum sich der kokette Major Böckl kümmert. Nach der Erstbegegnung in Ischl zwischen Ludovika, Helene, Sissi, Sophie und dem Erzherzog Karl Ludwig wird entschieden, dass Sissi in ihrem Zimmer bleiben soll. Sie wird sogar eingesperrt, aber sie klettert aus dem Fenster, während der Major Böckl sie beobachtet. Sissi geht zum Telegrafenamts, um ihren Vater nach Ischl einzuladen. Nachdem Sissi

ausgegangen ist, stürmt Major Böckl ins Telegrafenamnt hinein, und interpretiert Sissis Telegramm als einen Attentatsversuch gegen den Kaiser.

Sich dessen unbewusst geht Sissi angeln. Dort begegnet sie zufällig dem Kaiser, der sie nicht kennt. Kaiser Franz Joseph ist von der jungen Sissi beeindruckt und will sie besser kennen lernen. Major Böckl begreift auch, dass sie keine Attentäterin ist. Helene und der Kaiser werden einander vorgestellt, aber der Kaiser wartet schon auf den Nachmittag, wenn er Sissi bei einem Spaziergang treffen soll.

Der Kaiser und Sissi fühlen sich wohl zusammen, aber die angenehme Atmosphäre wird gebrochen, als sie erfährt, dass sich der Kaiser während des Aufenthalts in Bad Ischl mit ihrer Schwester verloben soll. Für Sissi ist die Nachricht unangenehm überraschend, weil sie schon lange in den Kaiser verliebt war. Später erfährt sie auch von ihrer Schwester, dass die Verlobung auf dem Ball zum Geburtstag des Kaisers bekannt gegeben werden soll.

Die unwillige Sissi muss auch an dem Ball teilnehmen. Bei der Vorstellung ihrer Familie begreift der Kaiser, dass das hübsche Mädchen, das er früher kennen gelernt hatte, eigentlich seine Cousine Elisabeth ist. Während des Balles macht Franz Joseph Elisabeth einen Heiratsantrag. Sie lehnt ihn ab, denn sie will ihrer Schwester nicht im Weg stehen. Auch die Erzherzogin Sophie will mit Sissi eine unangenehme Diskussion haben, wodurch sie den Eindruck bekommt, sie sei unpassend für die Rolle als Kaiserin. „Ich will frei leben, ohne Zwang!“ protestiert Sissi gegen den Heiratsantrag. Trotzdem gibt der Kaiser seine Verlobung mit Elisabeth bekannt. An demselben Abend begreift auch Major Böckl, wen er beobachtet hat.

Nach der Verlobung läuft das Leben in Possenhofen weiter wie früher, aber Sissi kann sich nicht auf die kommende Hochzeit freuen, weil sie sich verantwortlich für Helenes Unglück fühlt. Erst als sie mit dem Prinzen von Thurn und Taxis zu Besuch kommt und Sissi beruhigt, dass sie glücklich mit der Situation ist, kann Sissi sich auf ihre Zukunft als Kaiserin freuen.

Bald unternimmt Sissis Familie die Schifffreise nach Wien, wo die königliche Hochzeit wartet. Sissi ist entzückt von der Reise, aber in Wien gibt es gleich auseinandergehende

Ansichten zwischen Sissi und Sophie darüber, wie sie sich verhalten soll. Zum Schluss des Filmes findet die Hochzeit des Kaiserpaares in der Wiener Augustinerkirche statt.

3.3. Sissi – die junge Kaiserin: Zusammenfassung der Handlung

Am Anfang des zweiten Filmes sind Franz Joseph und Sissi seit vier Wochen verheiratet. Sie leben ziemlich glücklich im Schloss Schönbrunn, obwohl Elisabeth schon die Schwierigkeit der Hofetikette spürt. Das Kaiserpaar verbringt den Großteil des Tages getrennt, weshalb Sissi sich nach ihrem Mann und nach dem Schloss Pössenhofen sehnt. Darüber schreibt sie ein Gedicht in ihr Tagebuch, welches von der Schwiegermutter Sophie entdeckt wird. Das Lernen der ungarischen Sprache macht jedoch der jungen Kaiserin Spaß, und sie entscheidet, ihr Bestes zu tun, um Ungarn zu helfen. Man erfährt auch, dass Major Böckl zum Oberst Böckl geworden ist, und dass er nach Wien versetzt wird, um der Kaiserin zu dienen.

Tante Sophie ist nicht mit Elisabeths Unbefangenheit zufrieden. Schwierigkeiten mit der Hofetikette hat auch Oberst Böckl, der in tragikomische Situationen gerät. Auf Sissis Wunsch begnadigt der Kaiser die ungarischen politischen Gefangenen, obwohl das seiner Mutter gar nicht gefällt. Elisabeth lädt den ungarischen Grafen Julius (Guyla) Andrassy und die anderen aus dem Exil heimgekehrten Ungarn zum Hofball ein, um das Verhältnis zwischen den zwei Ländern zu verbessern. Auf dem Ball gibt die Schwiegermutter Sophie den Ungarn keine Audienz, und Sissi lädt Grafen Andrassy zum Tanz ein, um einen Konflikt zu vermeiden.

Während des Balles wird Sissi ohnmächtig. Man findet heraus, dass sie schwanger ist. Die Nachrichten werden mit Freude sowohl in Wien als auch in Pössenhofen empfangen. Sie gebiert ein Mädchen, dessen Namenwahl und Erziehung aber gleich von der Schwiegermutter übernommen werden. Die beleidigte Kaiserin bittet Franz Joseph und Sophie, dass sie selbst das Kind erziehen dürfe, aber umsonst. Sie fährt nach Pössenhofen, um Trost bei den Eltern zu finden und dem Druck der Schwiegermutter zu entfliehen. Sie findet Ruhe im Wald, aber der Streit über das Kind bleibt ungelöst. Oberst Böckl telegraphiert dem Kaiser das Reiseziel der Kaiserin, aufgrund dessen Franz Joseph nach Pössenhofen kommt, um sich mit der Kaiserin zu versöhnen. Nach der

Versöhnung reisen sie zusammen *incognito* in die Alpen. In einer Schutzhütte genießt Sissi das alltägliche Leben einer normalen Hausfrau, die sie in Wien nicht sein kann.

Nach der Rückkehr in Wien wird aber klar, dass es keine Übereinstimmung zwischen Sissi, Franz Joseph und Sophie über die Kindererziehung gibt. Sie versuchen den Streit durch die gemeinsame Anwesenheit bei einer Ballettaufführung vor der Öffentlichkeit zu verstecken, worüber Sissi sich gar nicht freut. Danach fährt sogar Elisabeths Mutter nach Wien, um den Streit zu lösen. Weil die Kindererziehung immer noch von Sophie übernommen wird, verweigert Sissi ihre Teilnahme an dem Empfang der ungarischen Abordnung und droht, wieder abzureisen. Erst auf Bitten von Graf Andrassy stimmt sie der Teilnahme zu. Auf dem Weg zum Empfangssaal berichtet der Kaiser ihr, dass sie die Erziehung des Kindes wieder übernehmen darf.

Der Empfang besiegelt den Plan, Franz Joseph und Sissi zum Königspaar von Ungarn zu krönen. Sie reisen nach Budapest, wo die festliche Veranstaltung stattfindet.

3.4. Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin: Zusammenfassung der Handlung

Der dritte Sissi-Film beginnt in Ungarn, wo die Kaiserin glückliche Tage weit von dem Wiener Hof verbringt. Sie fühlt sich frei wie in Pössenhofen, geht reiten mit dem Grafen Andrassy und kann beliebig viel Zeit mit ihrem Kind verbringen. Auf einem Reitausflug kommen sie zu einer Gruppe Roma, wo eine Frau Sissi ein glückliches und gesundes Leben prophezeit. Als Sissi fortgegangen ist, sagt sie jedoch, dass sie nicht mit ihr tauschen möchte.

Die Schwiegermutter Sophie findet es problematisch, dass die Kaiserin von Österreich so viel Zeit in Ungarn mit Grafen Andrassy verbringt. Außerdem hält sie Sissis Plan, den ungarischen Revolutionär Elmer Batthyany zu treffen, für fragwürdig.

Sissis Mutter Ludovika und Schwester Helene kommen nach Wien zu Besuch, um Sissi und Sophie zu treffen. Sie können sich aber nur mit Sophie und dem Kaiser besprechen, da Sissi in Ungarn ist. Das Wiedersehen zwischen dem Kaiser und Helene ist peinlich. Ludovika bringt Sophie die skandalöse Nachricht, dass Sissis ältester Bruder Ludwig, der in München lebt, die Schauspielerin Henriette Mendel heiraten möchte. Gleichzeitig

in München erzählt dieser aber seinem Vater, dass er schon seit zwei Jahren mit ihr verheiratet ist, und dass sie ein Kind haben.

Franz Joseph fängt an, Sissi zu vermissen, während sie sich in Ungarn für die Teilnahme an einer Feier vorbereitet. Oberst Böckl ist auch in Ungarn und gleichzeitig in zwei Frauen verliebt: eine junge Ungarin und die Kaiserin. Die Feier in Ungarn beginnt aussichtsreich für Sissi: sie begrüßt den Grafen Batthyany, der ein eingeschworener Gegner des Königshauses ist.

An demselben Abend in Wien findet ein Ball zur Ehre Helenes statt. Die Väter von Sissi und Franz Joseph entscheiden, Frau Mendel in den Adelsstand zu erheben, um einen Skandal bezüglich der Heirat von Sissis älterem Bruder zu vermeiden. So wird Henriette Mendel Baronin von Wallersee.

Während der Feier sagt Helene Franz Joseph im Schlossgarten, dass sie in ihn verliebt ist. In Ungarn findet Sissi Übereinstimmung mit dem Grafen Batthyany, aber auf einmal bekommt sie Schmerzen. Um diese zu erleichtern, geht sie mit Andrassy in den Garten, wo er ihr erzählt, dass er seit langem die Königin liebt. Das beunruhigt Sissi, und sie entscheidet, nach Wien zurückzukehren.

Auf dem Heimweg aus Gödöllő trifft Sissi den Kaiser, der gekommen ist, um sie nach Hause zu holen. Trotz der schweren politischen Lage entscheidet das Kaiserpaar, einen Urlaub in Ischl zu machen. Dort wird aber deutlich, dass Sissi krank ist. Der Arzt in Wien diagnostiziert, dass sie lungenkrank ist. Diese Nachricht wird Franz Joseph und Sissi durch Sophie übermittelt.

Wegen der Krankheit braucht Sissi einen Klimawechsel. Sie reist zunächst nach Madeira, um sich zu erholen, aber es scheint nicht zu helfen. Nur als ihre Mutter zu ihr reist, wird sie langsam wieder gesund. Die zwei entscheiden, zusammen Korfu zu besuchen, weshalb Oberst Böckl seine Geliebte in Madeira verlassen muss.

Nach der Zeit in Korfu, während der Oberst Böckl sich noch einmal unglücklich verliebt, muss Sissi wieder arbeiten. Zusammen mit dem Kaiser reist sie nach Mailand und Venedig, um die schweren politischen Verhältnisse zwischen Österreich und Lombardo-Venetien zu verbessern. Der Empfang des Kaiserpaares in beiden Orten ist eisig. In Mailand geben die Adligen ihren Dienern die Eintrittskarten für die

Opernaufführung, an der auch das Kaiserpaar teilnimmt. Statt der österreichischen Volkshymne wird am Anfang der Aufführung der Freiheitschor aus der Oper Nabucco gesungen, welches die Spannung erhöht. Sissi rettet die Situation, indem sie dem Chor applaudiert.

In Venedig ist der Empfang auch gespannt, bis Sissi und Franz Joseph mit ihrem Kind wiedervereint sind. Die Venezianer jubeln der Kaiserin zu, und die Stimmung wird froh und entspannt.

4. DIE WICHTIGSTEN MERKMALE DER JUNGSCHEN PSYCHOLOGIE IN DER LITERATURANALYSE

Zentral für die Analyse eines literarischen Textes durch die Theorien von C. G. Jung ist, dass der jeweilige Text als ein Psychodrama gelesen werden kann. Darüber hinaus ist die Analyse von Märchen und Mythen durch diese Idee geprägt worden. Darum werden in diesem Kapitel die wichtigsten Merkmale der Jungschen Psychologie bezüglich der Literaturanalyse betrachtet: Erstens wird der Begriff der Psyche, sowie die Funktionsweise des psychischen Energiehaushalts behandelt, wonach die Archetypen vorgestellt werden. Schließlich wird die Individuation als eine Heldenfahrt betrachtet, welche zu einem Verständnis über die Struktur des Märchens als ein Gleichnis der menschlichen Selbstwerdung beiträgt.

4.1. Die Psyche

Jung definiert die Psyche als „die Gesamtheit aller psychischen Vorgänge, der bewussten sowohl wie der unbewussten“ (Jung 6, 503⁵). In dieser Arbeit wird die Psyche durch die verschiedenen Bewusstseinssebenen sowie anhand des psychischen Energiehaushalts betrachtet.

Die menschliche Psyche wird von Jung in Bewusstes und Unbewusstes aufgeteilt. Das Bewusstsein betrachtet er als ein Ganzes, aber das Unbewusste teilt er in zwei Teile auf, ein persönliches und ein kollektives (Jung 18/2, 518). Das persönliche Unbewusste enthält die vergessenen, verdrängten, gedachten und gefühlten Inhalte der Psyche eines Menschen (Jung 6, 527), die nicht bewusst sind. Demgegenüber enthält das kollektive Unbewusste den unbewussten Teil der Psyche, der für die Menschheit gemeinsam ist: dazu gehören verschiedene „mythologische Zusammenhänge, [...] Motive und Bilder, die jederzeit und überall [...] entstehen können“ (ibid.). Jung glaubt, dass das kollektive Unbewusste aus der vererbten Struktur des Gehirns stammt (10, 21f.) und dass das individuelle Seelische auf der Grundlage des kollektiven Unbewussten ruht (8, 175). Später in diesem Kapitel wird herausgearbeitet, dass die Archetypen in diesem Teil der Psyche residieren.

⁵ Bei Jung-Zitaten wird zuerst die Bandnummer, dann die Seitenzahl gegeben.

Es ist beachtenswert, dass die zwei Bewusstseinsebenen bei Jung keine genaue Richtung haben. Das Unbewusste ist also kein 'Unterbewusstsein': in Märchen und Mythen können die unbewussten Inhalte sowohl durch einen Aufstieg als auch durch einen Abstieg erreicht werden (Jung 5, 260).

Um den Aufbau und die Funktionsweise der Psyche genauer zu verstehen, wird nun der Energiehaushalt der Psyche genauer betrachtet. Nach Jung verfügen deren beide Teile – der bewusste und der unbewusste – über psychische Energie. Die Menge dieser Energie ist konstant: sie kann nicht vernichtet oder vermehrt werden (Jung 8, 28f). Er nennt die psychische Energie *Libido*:

Unter L. [Libido] verstehe ich die *psychische Energie*. Psychische Energie ist die Intensität des psychischen Vorganges, sein *psychologischer Wert*. (Jung 6, 490f.)

Es ist wichtig zu erkennen, dass der Begriff der Libido bei Jung nicht sexuell gemeint ist, sondern als eine allgemeine Bezeichnung der psychischen Energie zu verstehen ist. Sie stellt die Grundlage für alle jene psychischen Vorgänge dar, die in dieser Arbeit behandelt werden.

Jung versteht die Psyche als ein geschlossenes System (Jung 8; 17-18, 36), das ein konstantes Energiequantum enthält, d. h., psychische Energie kann nicht vernichtet oder produziert werden (Jung 8, 28f.). Ein großer Teil dieser Energie ist in Teilpersönlichkeiten untergliedert, die er Komplexe nennt: sie sind abgespaltene Teilpsychen, die durch ein „Trauma, ein emotionaler Schock und ähnliches“ (Jung 8, 115–116) entstehen. Sie können auch durch moralische Konflikte zustande kommen (ibid.). Dass es Komplexe in der Psyche gibt, bedeutet nicht, dass sie in Teilpersönlichkeiten, die ein ganzes eigenes Bewusstsein haben, desintegriert wäre (Jung 8, 115). Jung bezweifelt, ob die Komplexe, die meistens nur fragmentarischen Charakter haben, dazu fähig sind (8, 116). Stattdessen stören sie die Details des alltäglichen Lebens:

Sie legen einem gerade das unrichtige Wort auf die Zunge, sie entziehen einem ausgerechnet den Namen der Person, die man vorstellen sollte, sie verursachen den Hustenreiz gerade beim

schönsten Piano im Konzert, sie lassen den zuspätkommenden Unscheinbarseinwollenden mit Krach über einen Stuhl stolpern. (Jung 8, 116)

Wenn jedoch die Komplexe durchaus sichtbar und laut werden und scheinen, eine deutliche Persönlichkeit zu besitzen, geht es dann laut Jung um eine Psychose (8, 116). Die Intensität und der Entwicklungsgrad des Komplexes in eine unabhängige Einheit bestimmen, ob er zu einer desintegrierten Psyche beiträgt (ibid.). Wenn das Komplex weit in eine unabhängige Einheit entwickelt ist, hat der Komplex das Ichbewusstsein assimiliert (Jung 8, 119). Schließlich führt diese Entwicklung zu einer Dissoziation der Persönlichkeit (ibid.).

Den für das menschliche Bewusstsein wichtigsten Komplex nennt Jung *Ich-Komplex*:

Unter 'Ich' verstehe ich einen Komplex von Vorstellungen, der mir das Zentrum meines Bewusstseins ausmacht und mir von hoher Kontinuität und Identität mit sich selbst zu sein scheint. [...] Der Ich-Komplex ist ein Inhalt des Bewusstseins sowohl wie eine Bedingung des Bewusstseins [...], denn bewusst ist mir ein psychisches Element, insofern es auf den Ich-Komplex bezogen ist. (Jung 6, 471)

Er ist also notwendig für die Psyche und das Bewusstsein. Das Ich besteht aus der Wahrnehmung des Körpers und des Daseins sowie aus den Inhalten, die im Gedächtnis liegen (Jung 18/1, 27). Das Ich hat eine hohe Anziehungskraft: das heißt, dass es Inhalte sowohl aus dem Unbewussten als auch aus der Außenwelt zu sich zieht, und wenn sie in Kontakt mit dem Ich geraten, werden sie bewusst (ibid.).

Das Ich ist nicht mit dem *Selbst* zu verwechseln. Während es das Subjekt des Bewusstseins ist, ist das Selbst aber das Subjekt der ganzen Psyche, auch des Unbewussten (Jung 6, 471). Der Gesamtumfang des Selbst ist also dem Menschen nicht bewusst. Später in diesem Kapitel wird das Selbst noch in Bezug auf den Archetypen behandelt.

4.2. Die Archetypen

Der wesentliche Inhalt aller Mythologien und aller Religionen und aller -ismen ist archetypischer Natur. (Jung 8, 233)

Dieses Kapitel fokussiert auf die Archetypen. Wie oben gesagt, bilden sie den Kern vieler Erzählungen, die in der menschlichen Kultur wichtig sind. In dieser Arbeit liegt der Schwerpunkt bei den Archetypen, die nach Jung am meisten zur Persönlichkeitsentwicklung beitragen.

Jung definiert die Archetypen als „universale, identische Strukturen der Psyche“, die in dem kollektiven Unbewussten residieren (5, 200f.). Die genaue Form des Archetypus wird durch die persönliche Wahrnehmung des einzelnen Menschen gebildet:

Der Archetypus stellt wesentlich einen unbewussten Inhalt dar, welcher durch seine Bewusstwerdung und das Wahrgenommensein verändert wird, und zwar im Sinne des jeweiligen individuellen Bewusstseins, in welchem er auftaucht. (Jung 9/1, 15)

Diese Inhalte hat Jung in Phänomenen, die er als *Produkte des Unbewussten* kategorisiert, beobachtet. Aufgrund dieser Arbeit theoretisiert er, dass die dominantesten Archetypen in der Persönlichkeitsentwicklung die Folgenden sind:

Durch die Erforschung der Produkte des Unbewussten ergeben sich überdies erkennbare Andeutungen archetypischer Strukturen die mit den mythischen Motiven in eins fallen, und darunter gewisse Typen, die den Namen *Dominanten* verdienen: Es handelt sich um Archetypen wie Anima, Animus, alter Mann, Hexe, Schatten, Erdmutter usw. und die Ordnungsdominanten des Selbst, des Kreises und der Quaternität, respektive der vier 'Funktionen' oder die Aspekte des Selbst oder des Bewusstseins. (Jung 5, 498)

Später wird festgestellt, dass das Ziel der Persönlichkeitsentwicklung im Jungschen Sinne die Individuation ist. Dieses Ziel kann durch einen psychischen Prozess erreicht werden. Seine erste Etappe ist die Begegnung mit dem Schatten, wonach folgt

[...] meist die Anima, welcher eine erhebliche Faszination und Possessivkraft zukommt. Diese oft zu jugendliche Gestalt verhüllt ihrerseits wieder den höchst einflußreichen Typus des «alten Mannes» (Weisen, Zauberers, Königs usw.). (Jung 9/1, 289)

Hier schildert Jung als Beispiel den Individuationsprozess eines Mannes. Im Verlauf dieses Kapitels wird auch betrachtet, wie Jung über die Persönlichkeitsentwicklung einer Frau theoretisiert.

Als nächstes wird die Persönlichkeitsentwicklung anhand der folgenden Archetypen betrachtet: der Schatten, die Anima/der Animus, der alte Weise/die große Mutter und das Selbst.

4.2.1. Der Schatten

Nach Jung ist der Schatten eine gleichgeschlechtliche Personifizierung der relativ unerwünschten Teile der Persönlichkeit (CWS2, 76)⁶. Er repräsentiert also die „Summe der versteckten, unvorteilhaften Eigenschaften, der mangelhaft entwickelten Funktionen und der Inhalte des persönlichen Unbewussten“ (Jung 7, 71). Um Fortschritt auf dem Weg zur Individuation zu machen, soll man sich erstens mit dem Schatten auseinandersetzen, ohne welche „eine Erkenntnis von Anima und Animus unmöglich ist“ (Jung 9/2, 31).

Bei dem Schatten ist es wichtig zu erkennen, dass obwohl er die unerwünschten Züge der Persönlichkeit vertritt, er nicht böse an sich ist (Jung 11, 85). Die sich mit dem Schatten assoziierenden Eigenschaften könnten das Leben des Einzelnen auch auffrischen, aber wegen den gesellschaftlichen Normen sind sie unerwünscht (ibid.). Was also die sozial unerwünschten Schatten-Eigenschaften konstituiert, wird von den jeweiligen gesellschaftlichen Normen bestimmt.

Wenn ein Individuum sich von dem Schatten lösen oder eine schattenlose Existenz führen will, stößt es auf Schwierigkeiten. Der Schatten ist ein wesentlicher Teil der Persönlichkeit, weshalb es nicht möglich ist, sich von ihm zu trennen (Jung 9/1, 30). Jung findet die Spannung zwischen dem Ich-Bewusstsein und dem Schatten notwendig für die psychische Entwicklung des Menschen:

Vom einseitigen Standpunkt der Bewusstseins-einstellung aus gesehen, ist der *Schatten ein minderwertiger Persönlichkeitsanteil* und daher verdrängt, durch intensiven Widerstand. Das Verdrängte muss aber bewusst werden, damit eine Gegensatzspannung entstehe, ohne welche keine Weiterbewegung möglich ist. [...] Nur am Gegensatz entzündet sich das Leben. (Jung 7, 58)

⁶ In dieser Arbeit weist die Abkürzung CWS2 auf Jung, Carl Gustav; Jarrett, James L. 1989: The Collected Works of C. G. Jung: 2, 1, Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939 hin.

Ein Mensch, der sich nicht mit seinem Schatten beschäftigen will, kann sich also nicht psychisch entwickeln. Das Prozess, in dem das Ich sich des Schattens bewusst wird, ist dem Menschen anfangs so unangenehm, dass das Schatten-Bild oft auf einen anderen Menschen projiziert wird (Jung 7, 21; Jung 7, 37). Es bedeutet, dass die eigenen Schatten-Eigenschaften, die man nicht duldet, lieber bei Anderen beobachtet werden, als würde man versuchen, mit ihnen zu handeln. Wenn dies jedoch passiert, und wenn man anerkennt, dass die eigene Psyche auch unerwünschte Eigenschaften besitzt, also dass man einen Schatten hat, ist die Aufgabe der Individuation bezüglich des Schattens gelöst (Jung 9/1, 30). Findet dieser Prozess jedoch nicht statt, gibt es eine Möglichkeit, dass das Ich zu schwach wird und folglich der Schatten stärker wird, wodurch es zu einer Neurose kommt (Jung 11, 83).

Bisher haben wir die Eigenschaften einer persönlichen Schattenfigur betrachtet. Es gibt aber auch *kollektive Schattenfiguren*, die die Schatten-Eigenschaften ganzer Gesellschaften widerspiegeln. Jung gibt ein Beispiel dazu:

Der Trickster ist die *kollektive Schattenfigur*, eine Summierung aller individuellen inferioren Charaktereigenschaften. Da der individuelle Schatten ein nirgends fehlender Bestandteil der Persönlichkeit ist, so erzeugt sich daraus auch die kollektive Figur immer wieder. Allerdings nicht immer in einer mythologischen Gestalt, sondern in neuerer Zeit infolge der zunehmenden Verdrängung und Vernachlässigung der ursprünglichen Mythologeme als Projektionen entsprechender Natur auf andere Gesellschaftsgruppen und Völker. (Jung 9/1, 288)

Kollektive Schattenfiguren sind also nicht nur mythologische Figuren, sondern sie können auch ganze Gesellschaftsgruppen sein, auf denen die unvorteilhaften Eigenschaften der Gesellschaft projiziert werden.

4.2.2. Die Anima/der Animus

In dem analytischen Prozess, dessen Ziel die Individuation ist, soll die Integration des Schattens stattfinden ehe es möglich ist, sich mit der Anima oder mit dem Animus auseinanderzusetzen (Jung 9/2, 31). Die Anima und der Animus sind das Geschlecht (Jung 6, 508f.) und das Lebensalter (Jung 9/1, 216) des/der Helden/Heldin kompensierende Archetypen. Die Anima repräsentiert die weiblichen Züge eines Mannes, während der Animus die männlichen Züge einer Frau repräsentiert (Jung 9/1, 138). Jung versteht den Komplementärcharakter der „Seele“ auch das Geschlecht

betreffend: „Je männlicher seine [eines Mannes] äußere Einstellung ist, desto mehr sind darin die weiblichen Züge ausgemerzt; sie treten daher im Unbewussten auf.“ (Jung 6, 508f.)

Bei einem kindlichen Helden ist die Anima also eine erwachsene Frau; bei einem älteren Helden wird sie durch ein Mädchen, „sogar durch ein Kind“ dargestellt. (Jung 9/1, 216) Bei einer kindlichen Heldin kann der Animus als ein Vater auftreten; bei einer erwachsenen Heldin kann der Animus in Form eines Sohn-Animus auftreten. Die Archetypen des Animus und der Anima sind jedoch nicht ganz symmetrisch:

Man wäre nun geneigt, anzunehmen, dass der Animus, ähnlich wie die Anima, in der Gestalt eines Mannes sich personifiziere. Dies ist aber, wie die Erfahrung lehrt, nur bedingt richtig, indem unerwarteterweise ein Umstand dazu kommt, der eine wesentlich andere Sachlage bedingt als beim Manne. Der Animus erscheint nämlich nicht als eine Person, sondern vielmehr als eine Mehrzahl. (Jung 7, 227)

Neben einer personifizierten Gestalt zu haben, können die Anima und der Animus auch durch Natur- und Landschaftssymbole dargestellt werden. Jung sieht die Anima als einen weiblichen und chthonischen Seelenteil (Jung 9/1, 74). Nach ihm sind Ding- und Landschaftssymbole, wie „Erde, Holz und Wasser“ mit ihr verbunden. (Jung 5, 315) Auch zur Anima gehören Konzepte wie Stadt, Quelle, Höhle und Kirche (Jung 5, 270). Während die Anima mit Symbolik der Erde und Herkunft verbunden ist, wird der Animus seinerseits mit Luft verbunden:

[D]er Animus [ist] eher in fliegenden Holländern und sonstigen unbekannten Gästen vom Weltmeer ausgedrückt, nie ganz bestimmt fassbar, proteushaft und motorisch bewegt. Diese Ausdrücke erscheinen namentlich in Träumen, in der konkreten Wirklichkeit können es Heldenentöte, Boxerchampions, große Männer in fernen, unbekannten Städten sein. (Jung 7, 230f.)

4.2.3. Der alte Weise/die große Mutter

In der Reihe der in der Persönlichkeitsentwicklung dominantesten Archetypen folgen als nächstes der alte Weise und die große Mutter. Diese Archetypen kompensieren den Animus und die Anima:

[...] if a man realizes the animus of his anima, then the animus is a substitute for the old wise man (Jung CWS2, 730).

Der alte Weise und die große Mutter sind Archetypen, die dem Bewusstsein übergeordnet sind (Jung 9/1, 200). Sie leiten den Menschen an und können ihm/ihr

Zaubermittel geben (Jung 9/1, 236). Der alte Weise, der bei einem Mann auftaucht, äußert sich in Märchen, Mythen und Träumen oft

als „Magier, Arzt, Priester, Lehrer, Professor, Großvater oder als irgendwelche Person, die Autorität besitzt. (Jung 9/1, 232)

Der alte Weise kann den Menschen mit Ratschlägen oder anderen Gaben ausrüsten, aber um diese zu bekommen, muss man zuerst von dem alten Weisen als moralisch der Gaben wert geprüft werden (Jung 9/1, 240f.). Obwohl der alte Weise den Menschen helfen kann, ist er nicht immer gut: er hat Zweideutigkeit und kann ebenso als ein böser Zauberer oder sogar ein Töter auftreten (Jung 9/1, 243).

Der alte Weise kann auch durch dieselbe Symbolik wie der Animus auftreten: mit ihm verbunden sind Tiere, insbesondere die Vögel (Jung 9/1, 236f.). Darin ist eine Betonung auf Motive, die mit dem Himmel verbunden sind, zu sehen. Darüber hinaus wird der Alte auch mit der Sonne identifiziert (Jung 9/1, 240).

Bisher haben wir hauptsächlich den alten Weisen betrachtet, der bei einem männlichen Ich auftaucht. Bei Frauen ihrerseits ist der entsprechende Archetypus die große Mutter:

Die Figur des Zauberers hat bei Frauen ein nicht weniger gefährliches Äquivalent: es ist eine mütterlich-überlegene Figur, die große Mutter, die Allerbarmerin, die alles versteht und alles verzeiht und immer das Beste gewollt hat, die Entdeckerin der großen Liebe, so wie er der Verkünder der letzten Wahrheit ist. (Jung 7, 250f)

Bei ihr ist die Zweideutigkeit des Archetypus noch deutlicher zu sehen: „Nicht selten nimmt sie die Züge der Weisheit sowohl wie die der Hexenhaftigkeit an“ (Jung 9/1, 115). Sie kann sogar eine „Erdmutter“ sein, die unterirdisch ist und mit Mondsymbolik verbunden ist (Jung 9/1, 202). Ihre Kraft kann also mit den Milieus der Anima-Welt verbunden sein.

Möglich ist es auch, dass die beiden Seiten der großen Mutter sich in derselben Gestalt befinden:

Es entsteht einerseits eine gütige Fee und andererseits eine böse, oder eine wohlwollende, helle und eine gefährliche, dunkle Göttin. In der westlichen Antike und besonders in den östlichen Kulturen bleiben die Gegensätze häufig vereinigt in derselben Gestalt, ohne daß das Bewusstsein diese Paradoxie als störend empfindet. (Jung 9/1, 115)

Der alte Weise und die große Mutter können also das Ich helfen, aber sie haben auch die Fähigkeit, ihn zu schädigen.

4.2.4. Das Selbst

Das Selbst ist der vierte archetypisch gekennzeichnete Teil des von Jung dargestellten Modell der Persönlichkeitsentwicklung. Es ist der „Gesamtumfang aller psychischen Phänomene im Menschen“, sowohl der bewussten als auch der unbewussten (Jung 6, 512–513) und deshalb als das Ziel der psychischen Arbeit zu betrachten. Wie sich das Selbst bildet, bezeichnet er im Folgenden:

Das Selbst als ein Symbol der Ganzheit ist eine *coincidentia oppositorum*, enthält also Licht und Finsternis zugleich. (Jung 5, 496)

Das Selbst ist also ein Symbol der Ganzheit. Das Verhältnis des Ichs zum Selbst ist dem Selbst untergeordnet: in Bezug auf das Selbst funktioniert das Ich wie ein Teil eines Ganzen (Jung 9/2, 15).

Die Erscheinungsformen des Selbst sind vielerlei, aber sie stellen immer eine Repräsentation der Ganzheit dar:

Zum Symbol des Selbst kann alles werden, von dem der Mensch eine umfassendere Ganzheit voraussetzt als von sich selber. (Jung 11, 170)

Diese Definition bietet also vielfältige Möglichkeiten an, Symbole des Selbst zu erkennen. Einige, die von Jung genannt werden, sind

[...] geometrische Gebilde, welche die Elemente des Kreises und der Vierheit enthalten, [...] also einerseits Kreis und Kugelformen, welche rein geometrisch oder gegenständlich dargestellt sein können [...] (Jung 9/2, 240).

Alle diese Gebilde haben Ganzheitscharakter: bei den runden Formen geht es um vollendete Kreise. Neben der Vierheit haben auch die Mehrfachen von Vier Ganzheitscharakter: ein besonders gutes Beispiel dafür ist die Zahl zwölf, die im Tierkreis und im Jahr zu sehen ist (Jung 9/2, 240).

Auch Personen, die eine vollendete Ganzheit darstellen, können Symbole des Selbst sein. So ist es besonders mit dem Kindmotiv. Jung theoretisiert:

Bei Männern ist das Bewußtsein männlich, das Unbewußte weiblich; bei Frauen liegt der Fall umgekehrt. (Jung 9/1, 189)

Nach Jung ist das Kind also ein die zwei Bewusstseinsebenen zusammenfügendes Symbol, „ein Mediator, ein *Heilbringer*, das heißt Ganzmacher“ (Jung 9/1, 178). Das Kind kann sich beispielsweise als eine Kindgottheit oder als ein jugendlicher Held

manifestieren (Jung 9/1, 180). Die Aufgabe des Helden ist, den Sieg des Bewusstseins über das Unbewusste zu übernehmen (Jung 9/1, 181).

4.3. Der Individuationsprozess

Vorher haben wir festgestellt, dass Kreis- und Kugelformen, sowie Vierheitssymbole die Ganzheit des Selbst repräsentieren. Dieser Prozess, in dem ein Individuum „ein Ganzes [...] erzeugt“, nennt Jung Individuation (Jung 9/1, 293). Noch deutlicher definiert er die Individuation so:

Die Individuation bedeutet zum Einzelwesen werden, und, insofern wir unter Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit verstehen, zum *eigenen Selbst werden*. Man könnte 'Individuation' darum auch als 'Verselbstung' oder als 'Selbstverwirklichung' übersetzen. (Jung 7, 191)

Für Jung stellt die Individuation das Ziel der menschlichen Entwicklung dar (Jung 11, 171). Sie spielt eine bedeutende Rolle in dem menschlichen Wohlfühl: wird sie verhindert, wird die individuelle Lebenstätigkeit geschädigt (Jung 6, 477). Das Potenzial für die Individuation ist dem Menschen angeboren:

Der Sinn und das Ziel des Prozesses sind die Verwirklichung der ursprünglich im embryonalen Keim angelegten Persönlichkeit mit allen ihren Aspekten. Es ist die Herstellung und Entfaltung der ursprünglichen, potentiellen Ganzheit. (Jung 7, 120)

Eine Verhinderung der Individuation bedeutet also eine Unterdrückung der Verwirklichung des Persönlichkeitspotenzials.

Die Individuation verlangt, dass das Individuum mit seinem Unbewussten handelt:

Wem es geschieht, dass er in jene Höhle, das heißt in die Höhle, die jeder in sich trägt, oder in jene Dunkelheit, die hinter seinem Bewusstsein liegt, gerät, der wird in einen zunächst unbewussten Wandlungsprozess verwickelt. Durch sein Eingehen ins Unbewusste verursacht er eine Verbindung seines Bewusstseins mit den unbewussten Inhalten. Daraus kann eine folgeschwere Veränderung seiner Persönlichkeit in positivem oder negativem Sinne erfolgen. Häufig wird diese Wandlung im Sinne einer Verlängerung des natürlichen Lebens oder als eine Anwartschaft auf die Unsterblichkeit gedeutet. (Jung 9/1, 149 – 150)

Die Individuation ist also ein Wandlungsprozess. Nach Jung treten die „Archetypen als handelnde Persönlichkeiten“ in Träumen und Phantasien auf, aber es gibt auch *Archetypen der Wandlung*, die eher „typische Situationen, Orte, Mittel, Wege usw.“ sind (Jung 9/1, 47).

Wie früher im Laufe dieses Kapitels erwähnt, läuft der psychische Prozess über die folgenden Etappen: zuerst muss man sich mit dem persönlichen Unbewussten in Form des Schattens auseinandersetzen, wonach es erst möglich ist, mit der Anima oder dem Animus zu handeln (Jung 9/2, 31). Danach folgt die Auseinandersetzung mit dem alten Weisen oder mit der großen Mutter, die den Animus und die Anima kompensieren (Jung CWS2, 730). Wenn diese Auseinandersetzungen mit den Archetypen erfolgreich sind, erreicht man die Selbstverwirklichung als ein individuiertes Selbst (Jung 7, 191).

4.4. Der Individuationsprozess im Verlauf eines Märchens

Es sind vor allem der Mythos und das Märchen, die immer wieder als Psychodramen gelesen werden können. (Schmitt 1999, 278)

In einer Jungschen Märchenanalyse wird die Handlung eines Märchens als ein psychischer Prozess in Bezug auf die Individuation betrachtet. Während dieser Heldenfahrt trifft der Protagonist archetypische Figuren, mit denen er sich auseinandersetzen muss, um die Individuation zu erreichen (Schmitt 1999, 282-283).

Der Beginn eines Märchens stellt ein Symbol des Selbst vor, aus dem das Ich-Bewusstsein entlassen wird (Schmitt 1999, 279). Es wird oft durch eine Geburt geschildert, zum Beispiel die eines Königskindes (ibid.). Das Selbst ist veraltet und kraftlos, und die Beziehung zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten ist nicht mehr erträglich: „[...] handelt [...] sich um eine obsolet gewordene Einstellung, die neuen Bedingungen angepasst und darum zunächst aufgegeben werden muss“ (ibid.).

Also distanziert sich die Hauptfigur von dem alten Selbst und geht in das Unbewusste, das durch die Räume des Unbewussten, wie der Wald oder ein Zauberschloss, gekennzeichnet ist (Schmitt 1999, 279). In einem Märchen findet am häufigsten eine Reise statt, während derer das Ich auf archetypische Figuren trifft (ibid.). Die erste ist der Schatten, den Jung als „[T]eils drohend, teils lächerlich“ (Jung 9/1, 290) bezeichnet: er dient oft als Reisebegleiter der Hauptfigur (Schmitt 1999, 279).

Danach begegnet der Held der Anima: sie kann beispielsweise ein böser Mutter-Drachen sein, den er besiegen muss, um die Jungfrau-Anima zu gewinnen (Schmitt 1999, 280). In diesem Fall ist die Anima in zwei gespalten. Es ist auch

möglich, dass der Held drei Aufgaben lösen soll, um mit der Anima zusammenzukommen:

Dass es gerade drei sind, ist dem symbolischen Charakter der Dreizahl begründet: sie strebt zur Vierzahl, die wiederum die psychische Vollkommenheit repräsentiert, wie das Lösen der Aufgaben zur Vollkommenheit führt. (ibid.)

Dass es in Märchen oft Dreizahlen gibt, weist also darauf hin, dass es um eine unvollendete Ganzheit geht, und dass die Individuation nicht stattgefunden hat.

Bei der Lösung der Aufgaben kann dem Helden von dem alten Weisen geholfen werden: dafür kann er ihm zauberkräftige Gegenstände geben (Schmitt 1999, 280). Alle die drei Archetypen, auf die der Held auf seinem Weg trifft, repräsentieren das kollektive Unbewusste mit seiner ganzen Kraft:

Therefore we are again and again up against the bewildering phenomenon that the shadow – the anima or the wise man or the great mother, for instance – expresses the whole collective unconscious. Each figure [...] expresses always the whole, and it appears with the overwhelming power of the whole unconscious. (Jung CWS2, 1356f).

Wenn er die Aufgaben besteht, kann er sein Selbst verwirklichen und die Individuation erreichen (Schmitt 1999, 281). Wenn aber nicht, bleibt er im Raum des Unbewussten, unfähig herauszukommen:

Dieses Schicksal ist den im allein auf den Helden fokussierten Märchen oft nur anonym bleibenden, kollektiven Hintergrundgestalten vorbehalten, die damit die Gefahr illustrieren, in der der Held schwebt, wenn er zur Unzeit [...] auftritt. (Schmitt 1999, 280).

Die Individuation wird aber nur dann erreicht, wenn am Ende des Märchens das Bewusstsein das Unbewusste in einem Raum des Bewusstseins assimiliert, nicht umgekehrt (Schmitt 1999, 281). Um die Selbstverwirklichung zu erreichen, muss der Held also von dem Raum des Unbewussten zurückkehren.

Bei einer gelungenen Individuation wird das Selbst dann durch ein Symbol der Ganzheit repräsentiert: als solche dienen

[...] die Heirat, de[r] König oder das Königspaar, [...] Ring und Kreis, Quadrat, Schatz, Edelstein und die schwer erreichbare Kostbarkeit oder die Vierzahl [...]. (Schmitt 1999, 281).

Die somit erreichte Individuation ist nicht fest: sie soll dauerhaft neuen Herausforderungen gegenüberstehen (ibid.).

Hier haben wir den Individuationsprozess eines Helden im Märchen betrachtet. Bei einer Heldin ist er in dieser Hinsicht ähnlich, dass sie auch auf archetypische Figuren in

Räumen des Unbewussten tritt, aber nach dem gleichgeschlechtlichen Schatten begegnet sie dem Animus und danach der großen Mutter. Später in dieser Arbeit wird durch die Forschungsgegenstände analysiert, wie der Individuationsprozess bei einer Frau laufen kann.

5. ELISABETH AUS DEM BLICKWINKEL DER JUNGSCHE LITERATURPSYCHOLOGIE

Elisabeth spielt auf drei Ebenen, der sogenannten bewussten persönlichen, der unbewussten und der gesellschaftlichen Ebene, zwischen denen gewechselt wird. Auf der bewussten, persönlichen Ebene wird die Geschichte der Kaiserin Elisabeth von Österreich geschildert. Dazu verbindet sich das Magische: das Unbewusste der Kaiserin, in dem ihre stärksten Archetypen dargestellt werden. Die dritte Ebene stellt die Wiener Gesellschaft des 19. Jahrhunderts dar. Elisabeths Attentäter Luigi Lucheni vermittelt zwischen diesen Ebenen.

5.1. Elisabeth als ein psychischer Prozess der Hauptfigur

Am Anfang von *Elisabeth* ist die Protagonistin jung und kindlich: Sie verehrt ihren Vater, den Herzog Max in Bayern, der ein unkonventionelles Leben führt. Er hat Animus-Charakter, der von Elisabeth so charakterisiert wird:

ELISABETH: Träumen und Gedichte schreiben oder reiten mit dem Wind. / [...] Nur tun was ich will ... / [...] ...und woll'n, was ich tu'. / [...] Ich möchte mal so sein wie du! (Kunze, 13-14)

Elisabeth darf aber nicht mit ihrem Vater sein, denn sie soll am Gesellschaftsleben teilnehmen. Ihre Erstbegegnung mit dem Tod nach dem Trapezunfall bringt sie in das Unbewusste. Elisabeths veränderte Repliken spiegeln beide die archetypische Rolle des Todes wider:

ELISABETH: Mama, wenn ich älter werde, such mir keinen Mann. / [...] Alles, was mich glücklich macht, kann ich allein. / [...] Träumen und Gedichte schreiben oder reiten mit dem Wind ... / [...] Ich möchte nie gebunden sein! (Kunze, 17-18)

Und in der Aufnahme von 2005:

ELISABETH: Wohin gehst du, Schwarzer Prinz? Warum bleibst du nicht hier? Ich hab mich in deinen Armen wohlfühlt. Und ich spürte eine Sehnsucht mich von allem zu befrei' n. Wie ein schwarzer Vogel stolz und allein. Ja, ich weiß, du bist der Tod und alle fürchten dich.

[...] Doch ich denk an dich, was immer ich auch tu. /

[...] Träumen und Gedichte schreiben oder reiten mit dem Wind ... /

[...] Niemand versteht mich so wie du! (*Elisabeth*, 2005)

Im ersten Text wird klar, dass Elisabeth keinen Mann möchte. In der neueren Version, mit der der Text von 1992 ersetzt wurde, sehnt sie sich jedoch nach dem Tod. Dieses

kann andeuten, dass der Tod nicht ein *Mann* ist, sondern eine Repräsentation eines Archetypus. Dieses wird im zweiten Zitat reflektiert: Sie identifiziert sich mit einem Bild eines schwarzen Vogels. Das Bild des schwarzen Vogels ist dem Bild einer schwarzen Krähe ähnlich. Hedwig von Beit versteht die Krähe als ein Tier der Totenwelt und des Totengottes: „Diese schwarzen Vögel [Krähen und Raben] bedeuten somit Tod, dunkles Schicksal, Trauer“ (von Beit I, 205)⁷. Obwohl die Vögel in *Elisabeth* in der Version von 2003 als Möwen identifiziert werden, die keine zauberhaften Eigenschaften besitzen, werden sie oft erwähnt, wenn der Charakter des Todes anwesend ist. Der Vogel ist ein Symbol des Animus, das auf den Tod hinweist.

Die Szene in Bad Ischl thematisiert die Rolle der königlichen Braut als Handelsware:

FRANZ JOSEPH [über Elisabeth]: Sie hat so liebe, sanfte Augen ... und Lippen rot wie Erdbeeren.

ERZHERZOGIN SOPHIE [über Helene]: Und ein ordentliches Becken! (Kunze, 23)

Elisabeth verliebt sich jedoch in Franz Joseph. Die Hochzeit von Franz Joseph und Elisabeth setzt durch ihre gescheiterte Ich-Symbolik das Individuationsthema um: während die Hochzeit als ein Symbol des Selbst dient, wird die Individuation hier verhindert: die Hochzeitgäste sind „grotesk“, und der von ihnen gesungene Text spiegelt Nihilismus und Feindlichkeit gegenüber Elisabeth wider:

Die Häßlichkeit empört uns nicht,
die Schönheit scheint uns längst banal.

Die gute Tat belehrt uns nicht.

Die böse Tat ist uns egal.

[...]

Weil jedes Leid uns delectiert,
sehn wir dich gerne untergehn

Elisabeth ...

Elisabeth. (Kunze, 27)

Das Thema der verhinderten Individuation wird weiter entwickelt durch den Charakter des Todes, der während des Wechsels der Ringe auf der Hinterbühne die

⁷ In den Hedwig von Beit-Zitaten werden nach dem Namen der Autorin die Bandnummer in römischen Zahlen gegeben, wonach die Seitenzahl folgt.

Hochzeitsglocke läutet: Elisabeths Individuationsprozess wird Hindernissen begegnen. In *Elisabeth* findet die Hochzeit schon fast am Anfang statt, während sie in Märchen oft das Ende ist: Die Jungsche Struktur des Märchens kann in *Elisabeth* umgedreht worden sein, und es wird am Ende etwas Anderes zur Individuation geben.

Auf dem Hochzeitsfest wird eine Verwandlung in Elisabeths Unbewusstem geschildert:

Der Hochzeitswalzer wird zunehmend dissonanter, während der Tod mit seinen Engeln erscheint. Er geht durch die tanzenden, die leblos niedersinken. Nur das Kaiserpaar tanzt weiter. [...] Der Tod löst Elisabeth aus dessen [Franz Josefs] Armen und tanzt selbst mit ihr [Elisabeth]. (Kunze, 30)

Der Tod ersetzt Franz Joseph als Tanzpartner. Das Totentanzthema wird stark thematisiert:

TOD: [...] Der letzte Tanz, der letzte Tanz
gehört allein nur mir.
Den letzten Tanz, den letzten Tanz
tanz ich allein mit dir. (Kunze 30)

Der Tod wird als ein enttäuschter Liebhaber geschildert. Einer Schattenfigur ähnlich will er Elisabeths Bewusstsein überwinden und erinnert sie, dass der letzte Tanz nur ihm gehört. Die Begegnung mit dem Tod äußert sich zum ersten Mal bedrohlich für Elisabeth: Sie ist in ihrer Heirat nicht auf den Willen ihres Schattens eingegangen. Von hier an wird der Kampf zwischen dem Ich und dem Schatten Elisabeths ein Motivator der Handlung. Obwohl der Schatten nach der Theorie von Jung eine gleichgeschlechtliche Figur sein soll, scheint es hier wegen der Animus-Identifikation Elisabeths begründet, den Tod als ihr Schatten zu interpretieren. Genauere Erläuterung folgt im Kapitel 5.3.3.

Nachdem der Tod abgegangen ist, sucht ihr Ich Trost bei Franz Joseph. Ihre Umarmung wird jedoch von öffentlichem Interesse, denn es soll ein Thronfolger geboren werden. Elisabeth ist an ihre Rolle als Handelsware nicht angepasst: Sie löst sich aus der Umarmung. Ihr Selbst, das sie durch die Ehe mit Franz Joseph unterstützt hat, wird durch ihren Schatten und ihre Rolle als Eigentum geschädigt.

In der nächsten Szene wird Elisabeth von ihrer Schwiegermutter Sophie mit den Pflichten der Kaiserin konfrontiert.

ERZHERZOGIN SOPHIE: Die Kaiserin ist noch sehr jung.

Sie braucht noch manche Förderung.

Zeit, daß sie lernt, was sich gehört.

Zeit, daß sie jemand lehrt, sich zu fügen. (Kunze, 32)

Die Erzherzogin Sophie ähnelt dem Archetypus der großen Mutter. Elisabeth braucht ihre Unterstützung, um sich nach dem Hofzeremoniell zu richten, aber sie wird durch ihre strengen Instruktionen geschädigt. Franz Joseph will einen Konflikt mit seiner Mutter vermeiden.

Jetzt wird Elisabeths Ich auch von dem Archetypus der großen Mutter bedroht. Sie fühlt sich schwach, und verteidigt sich gegen den Archetypus und ihre Rolle als Eigentum durch eine Solilogie (*Ich gehör nur mir*):

ELISABETH: Ich will nicht gehorsam,

gezähmt und gezogen sein.

Ich will nicht bescheiden, beliebt und betrogen sein.

Ich bin nicht das Eigentum von dir,

denn ich gehör nur mir.

Als Verteidigungsweise gegen die Gesellschaft identifiziert Elisabeth sich mit einem Vogel:

[...] Willst du mich bekehren,

dann rei ich mich los

und flieg wie ein Vogel ins Licht.

[...] Und willst du mich binden, verla ich dein Nest

und tauch' wie ein Vogel ins Meer. (Kunze, 35-36)

Die Vögel sind Symbole des Animus, des Vaters Herzog Max, der jetzt abwesend ist. Die Heirat mit Franz Joseph hat den fehlenden Animus nicht ersetzt, denn er ist wegen seiner Rolle als Kaiser und wegen des starken Einflusses der großen Mutter von Elisabeth entfernt. Die Heldin lebt in einer Umgebung, die von einer starken weiblichen Figur dominiert wird. Die große Mutter ist stark, aber die männlichen Archetypen sind energiearm.

Während der ersten Ehejahre wird Elisabeths Anpassung an ihre Rolle vom Tod verhindert:

LUCHENI: Den Tod verdriet es sehr, Elisabeth am Wiener

Hof zu sehn. Schließlich ist er abgeblitzt, man kann seinen
Groll verstehn. Drum: wenn trotz Milch und Honig ihr das
Leben hier nicht schmeckt, dann könnt' es durchaus
möglich sein, daß er dahinter steckt.

Die Energie des Schattens hat sich gegen Elisabeth gewendet, weil sie seine Bedürfnisse nicht wahrgenommen hat. Als Schatten verhindert der Tod Elisabeths Anpassung und hilft ihrem Ich nicht, dem zunehmenden Einfluss der großen Mutter zu widerstehen. Weil Elisabeth ihren Schatten weiterhin ignoriert, muss der Tod seine Kraft zeigen. Elisabeths älteste Tochter, die zweijährige Sophie, stirbt auf einer Reise in Ungarn. Das Totentanzmotiv wird wieder thematisiert:

TOD: Weißt du noch, wie wir erbeben,
als wir zwei im Tanze schwebten?
Du brauchst mich. Ja, du brauchst mich.
Gib doch zu, daß du mich mehr liebst,
als den Mann an deiner Seite.
Auch wenn du ihm scheinbar mehr gibst,
du ziehst ihn in die Nacht.
Die Schatten werden länger.
Es wird Abend, eh' dein Tag begann. [...]

Der Totentanz ist eine Möglichkeit für Elisabeth, mit ihrem Schatten verbunden zu sein. Es ist also Individuation, durch die das Ich Elisabeths eine psychische Ganz- und Vollkommenheit mit ihrem Schatten erreichen könnte. Sie hat jedoch Angst, sich an ihr Unbewusstes anzupassen, denn sie geht zurück zu Franz Joseph.

In *Elisabeth, mach auf mein Engel* will der Tod wieder Elisabeth verleiten, sich in seinem Arm auszuruhen, was sich als Sterben verstehen lässt. Elisabeth will die Assimilierung mit dem Archetypen vermeiden:

TOD: [...] Flieh, und du wirst frei sein
und alles Kämpfen wird vorbei sein.
Ich führ dich fort aus Raum und Zeit
in eine beß're Wirklichkeit. [...]
ELISABETH: Nein! Ich möchte leben.
Ich bin zu jung, aufzugeben.

Ich weiß, ich kann mich selbst befreien.

Jetzt setz ich meine Schönheit ein.

Geh! Ich will dich nicht!

Ich brauch dich nicht! Geh! (Kunze, 43)

Statt der Assimilierung mit einem Archetypen, will Elisabeth sich der Kraft der großen Mutter entgegensetzen: Sie will selbst über die Erziehung ihrer Kinder, besonders des Thronfolgers Rudolf, bestimmen. Sie hat ihre Rolle als Eigentum insoweit erkannt, dass sie ihre Schönheit in dessen Rahmen nutzen kann. Sie setzt ein förmliches Ultimatum auf: Wenn ihre Wünsche nicht erfüllt werden, „verliert“ Franz Joseph sie.

Als ihren Wünschen zugestimmt wird, findet Elisabeth dort die Möglichkeit, sich von dem Einfluss der großen Mutter zu befreien. Sie benutzt ihre Schönheit, um ihr Selbstbestimmungsrecht zu festigen:

Ihr Bild gleicht einem berühmten Gemälde von Franz Xaver Winterhalter [...] Sie tritt aus dem Rahmen des Spiegels heraus ... die schönste Frau der Welt! (Kunze, 48)

Elisabeth ist sich ihrer Rolle als Eigentum bewusst geworden. Sie will sich mit den Archetypen ihres Ichs auseinandersetzen und dadurch versuchen, ihre Individuation zu erreichen.

ELISABETH: Du mußt mir nichts geben,

nur laß mir mein Leben!

Denn ich gehör nur mir.

Elisabeth streckt Franz Joseph die Hand entgegen, doch als er auf sie zugehen will, läßt sie die Hand mit einer abweisenden Bewegung sinken und wendet sich ihrem Spiegelbild zu.

Ich gehör nur mir! (Kunze, 48)

Der zweite Akt fängt mit der Krönung von Franz Joseph und Elisabeth zum König und Königin von Ungarn an. Die Krönung ist ein Symbol des Selbst, in dem Österreich und Ungarn enger vereint werden, aber der Hochzeit des ersten Aktes ähnlich wird auch hier Unruhe vorgestellt. Der Jubel des Publikums wirkt bedrohend: *„Die Todesengel schützen das einsteigende Kaiserpaar vor der Menge, als sei diese feindselig.“* (Kunze, 51)

Der Krönung folgt in der Fassung von 2003 ein Duett zwischen Elisabeth und dem Tod. *Wenn ich tanzen will* thematisiert Elisabeths Anschauung, dass sie ihrerseits auf den Zerfall der Monarchie Einfluss hatte. Elisabeth vergleicht den höfischen Einfluss auf sie

mit einem Tanz: "Sie hielten mich an Drähten fest / als Puppe, die man Tanzen lässt. / Doch ich werd' keine Marionette sein!" (*Elisabeth*, 2005)

Elisabeth vergleicht ihr Leben mit einem Tanz, den sie von dem Totentanz unterscheiden will.

ELISABETH: Wenn ich tanzen will, / dann tanz ich so wie's mir gefällt. / Ich allein bestimm' die Stunde, ich allein wähl die Musik. / Wenn ich tanzen will, dann tanze ich auf meine ganz besond're Art. / Am Rand des Abgrunds / oder nur in deinem Blick. (*Elisabeth*, 2005)

Die Rolle des Todes als Elisabeths Schatten wird wieder geäußert. Er will Elisabeth durch „Nacht und Sturm begleiten“, welches das Ich selbst nicht machen kann. Eine Gefahr der Assimilierung mit dem Schatten ist anwesend. Elisabeth lehnt diesen ab: Sie wird nicht dem Tod den Weg bereiten. Sie strebt danach, bei ihrem Bewusstsein zu bleiben. Das Gleichnis mit der schwarzen Möwe weist auf die Gedichte der realen Elisabeth von Österreich hin, in denen häufig Meer- und Vogelsymbolik erscheint.

Die Personen des Musicals bekommen neue Deutungen, wenn der junge Thronfolger Rudolf vorgestellt wird. Er sehnt sich sehr nach seiner Mutter Elisabeth, deren Affektion ihm fehlt. Im Jungschen Sinne repräsentiert sie für ihn den Archetypus des Animus, denn sie kompensiert ihn durch ihr Alter und Geschlecht. Der Tod, der zu Rudolfs Trost kommt, und sich als ein „Freund“ vorstellt, gleicht hier jetzt eher dem beratenden Alten Weisen als dem Schatten:

RUDOLF, DAS KIND: Wer bist du?

TOD: Ich bin ein Freund. Wenn du mich brauchst, komm'

ich zu dir – (Kunze, 51-52)

Neben Elisabeth ist Rudolf eine Figur, deren Gefühle aus der Nähe betrachtet werden. Deshalb bekommt er Eigenschaften des Ichs, und man kann erkennen, dass sein Ich-Komplex auch mit Archetypen konfrontiert wird.

Bei einem Besuch in einer Nervenklinik wird Elisabeth zunächst mit einem Schattenbild konfrontiert. Eine Patientin behauptet, sie sei die Kaiserin. Danach wünscht Elisabeth zum ersten Mal nach ihrer Auseinandersetzung mit dem Tod, eine nähere Verbindung mit ihrem Schatten zu haben. Weil sie ihren Schatten lang verdrängt hat, wird ihr Verlangen geäußert als ein Wunsch, sich mit dem Schatten zu assimilieren:

ELISABETH: Ich wollt', ich wäre wirklich du.
In der Zwangsjacke statt im Korsett.
Dir schnürt man nur den Körper ein,
mir fesselt man die Seele.

Das Zitat spiegelt auch die Wertung des Körpers und der Seele wider: der historisch als 'unrein' empfundene Körper wird mit dem Unbewussten, dem Schatten verbunden, während die Seele mit dem Geist, dem Ich-Bewusstsein verknüpft wird. Elisabeths Bewusstsein ist von ihrer Anstrengung belastet: Sie möchte Freiheit für ihre 'Seele', eine Harmonie in ihrer Psyche erreichen.

Nichts, nichts, gar nichts stellt eine Veränderung in Elisabeth dar. Sie wird von dem 'Abgrund' verlockt, und statt wie in *Ich gehör nur mir* auf das Seil klettern zu wollen, hat sie jetzt Angst davor zu springen. „Ich möchte auf Drahtseil / herabsehn' auf diese Welt“ ist zur Angst geworden:

ELISABETH: [...] Es lockt mich der Abgrund.
Ich möchte mich fallen lassen –
warum schaudert mir vor dem Sprung?
[...] Ich steh auf dem Seil und die Angst macht mich krank,
denn schau ich nach unten, seh ich
nichts, gar nichts.

Elisabeths Drang zur Individuation hat sie motiviert, ihr Ich durchzusetzen. Ihre Psyche hat ihre unbewussten Komplexe ignoriert, und ihr persönliches Unbewusstes ist mittlerweile wegen der starken Verdrängung zum Nichts geworden. Das Ich Elisabeths ist zu schwach, um sich von dem belastenden Bewusstsein zu befreien:

[...] Wirklich frei macht wahrscheinlich nur der Wahnsinn.
Doch zum Wahnsinn fehlt mir der Mut. (Kunze, 54)

Während Elisabeth an Einfluss auf Franz Joseph gewonnen hat, fühlt Sophie, dass die Kaiserin stärker als sie wird. Der schädigende Charakter der großen Mutter wird gezeigt: Um den Einfluss Elisabeths auf Franz Joseph zu schädigen, erschüttert sie ihre Ehe. Als Elisabeth mit einer Geschlechtskrankheit infiziert ist, erscheint der Tod wieder

als ihre Schattenfigur. Bevor Elisabeth den Arzt als Tod erkennt, spricht er ihre Gedanken aus:

ELISABETH: Mein Mann ist mir treu!

ARZT: Das ist ein Irrtum.

Als das Totentanzthema wieder von dem Tod behandelt wird, wählt Elisabeth, in ihrem Bewusstsein zu bleiben. Die Forderungen des vernachlässigten Schattens sind bedrohlicher geworden: Es wird klar, dass eine Einwilligung in die Forderungen des Schattens tödlich ist:

TOD: [...] Komm tanz mit mir
den letzten Tanz!

Laß alles hinter dir!

ELISABETH: Nein, ich bleib da!

Mein Mann hat mir in Wahrheit
einen Gefallen getan.

Wo seine Moral zuende ist,
fängt meine Freiheit an.

Was mich nicht umbringt,
macht mich stark.

Ich werde es allen beweisen.

Seine Schuld gibt mir das Recht,
die Ketten zu zerreißen. [...]

[Zum Tod:] Geh!

In dieser Szene trennt Elisabeths Ich sich von dem Einfluss des Animus und dem Schatten ab. Der Tod als der Schatten Elisabeths hat eine bestimmte Bedeutung gefunden: als ein „Verführer“ repräsentiert er Elisabeths verdrängte Liebesfähigkeit und Sexualität, die sie in ihrer Ehe entweder wegen ihrer Rolle als Handelsware oder wegen einer angeblichen Essstörung⁸ nicht zum Ausdruck bringen kann.

Elisabeth geht auf lange Reisen. Ihre Angst vor ihrem Zugrundegehen wird immer stärker:

⁸ "The Empress' excessive drive to physical activity, her constant refusal to eat indicate (with all due reservations against such retrospective diagnoses) a neurotic anorexia nervosa, which is often coupled with (somewhat pubertal) rejection of sexuality." (Hamann, 2011: 102-103)

LUCHENI: Achtzehn Jahre läuft sie schon panisch der Angst
vor dem Nichts davon. (Kunze, 64)

Während Elisabeth abwesend ist, begegnet der erwachsene Rudolf dem Tod. Er ist von dem Alten Weisen zum Schatten Rudolfs geworden: Er sagt, was auch er sagt.

TOD & RUDOLF: Die Schatten werden länger
und die Lieder werden kalt und schrill.
Der Teufelskreis wird enger,
doch man glaubt nur, was man glauben will.
Die Schatten werden länger ...
Es ist fünf vor zwölf, warum hält jeder still? (Kunze, 66)

Hier wiederholt sich das Thema des Totentanzes, das bei Elisabeth im ersten Akt auftauchte. Dadurch wird Rudolf mit Elisabeth verglichen. Der Kreis, der ein Symbol des Selbst ist, wird zu einem unheilvollen Teufelskreis, der einen misslingenden Individuationsprozess ahnen lässt.

In einer Villa in Korfu begegnet Elisabeth ihrer Animusgestalt, dem Geist von Herzog Max, ihrem Vater. Die Animus-Welt, von der sie in ihrer Kindheit geträumt hatte, ist unerreichbar geworden:

ELISABETH & MAX: Leben, frei wie ein Zigeuner mit der Zither unter'm Arm...
ELISABETH: Nun ist es zu spät ...
HERZOG MAX: Adieu, Sisi!
ELISABETH: ... Jetzt bin ich aus Stein. Nie werde ich so sein wie du! (Kunze, 67)

Rudolf geht zu Elisabeth, um sie zum Vermittler zwischen ihm und Franz Joseph zu bitten. Elisabeths Wirkung auf ihn als die Anima ist schädigend: Sie lehnt seine Bitte ab. Elisabeth, deren Ich schmerzhaft unter der Abwesenheit des Animus gelitten hat, weigert sich, ihren Animus in Rudolf zu erkennen:

RUDOLF: [...] Du ziehst mich an
und läßt mich doch niemals zu dir.
Seh ich dich an,

weicht dein Blick immer aus vor mir. (Kunze, 70)

Das Ich-Bewusstsein Rudolfs wird nicht von der Anima unterstützt. Weil es somit schwächer geworden ist, ist der Einfluss des Schattens stärker auf ihn. In Mayerling tanzt er den Totentanz. In dem Todeskuss assimiliert er sich mit seinem Schatten.

Nach Rudolfs Tod begreift Elisabeth die Ähnlichkeit zwischen ihnen beiden. Der Verlust einer Animusfigur bringt ihre Psyche dermaßen ins Ungleichgewicht, dass ihr Schatten einen eigenen Willen zu haben scheint. Der Tod will nicht zu Elisabeth kommen:

ELISABETH: [...] Komm, süßer Tod ... verfluchter Tod ...

Erlöse mich!

TOD: Zu spät! Ich will dich nicht. – Nicht so! Ich brauch' dich nicht! Geh! (Kunze, 72-73)

Franz Joseph möchte Elisabeth bei sich haben, aber Elisabeth findet, dass sie schon zu sehr voneinander getrennt sind. Ihre Ehe hat nicht zu einem harmonischen Ganzen in Elisabeths Psyche geführt. Im Gegenteil hat sich die Energie ihres Ich-Bewusstseins darauf konzentriert, sich von dem Schatten zu trennen.

Durch das Attentat im Jahre 1898 kommt die Individuation Elisabeths zustande:

ELISABETH: Ich weinte, ich lachte,

war mutlos und hoffte neu.

Doch was ich auch machte,

mir selbst blieb ich immer treu.

ELISABETH & TOD: Die Welt sucht vergebens

den Sinn meines/deines Lebens ...

ELISABETH: ... denn ich gehör ...

TOD: Du gehörst ...

ELISABETH & TOD: ... nur mir!

Mit dem Todeskuss geht Elisabeth ins Unbewusste und löst den Konflikt zwischen ihrem Ich-Bewusstsein und dem Schatten. Die Vereinigung zwischen den beiden ist einer Hochzeit ähnlich, die ein Symbol des Selbst darstellt. Dass sie aber dadurch stirbt, zeigt, dass die thematisierte Individuation eher eine scheiternde als eine gelingende ist. Interessanterweise wird in dem Finale auch „die Welt“ erwähnt. Dieses weist darauf

hin, dass Elisabeths Leben und Tod von öffentlichem Interesse sind – sie ist zum Teil des kollektiven, gesellschaftlichen Bewusstsein geworden und wird durch den Todeskuss, indem sie sich mit ihrem Schatten assimiliert, zu einer kollektiven Schattenfigur ihres Zeitalters.

5.2. Elisabeth als Schilderung der Gesellschaft

Neben der Geschichte der Kaiserin von Österreich repräsentiert das Musical gesellschaftliche Ereignisse und Strömungen der Lebenszeit Elisabeths. Als Vermittler und Kommentator zwischen dem Gesellschaftlichen und Privaten dient Lucheni, Elisabeths Mörder.

Die Szenen, in denen die Protagonistin nicht anwesend ist, haben verschiedene Funktionen. Sie spiegeln den nahenden Zerfall der Habsburgermonarchie wider, reflektieren die Unzufriedenheit der Bürger mit ihrem Monarchen und allegorisieren die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Das Totentanzthema wird dauernd im Laufe der Handlung zum Ausdruck gebracht.

Die gesellschaftliche Schilderung des Musicals verbindet die Ebenen des Bewussten und des Unbewussten. Die Hochzeit (*Alle Fragen sind gestellt*), *Kitsch*, *Am Deck der sinkenden Welt*, *Jedem gibt er das Seine*, *Die fröhliche Apokalypse*, *Milch* und *Nur kein Genieren* spiegeln die Gesellschaft der Zeit wider und fügen Aspekte des Unbewusstseins hinzu: in diesen Szenen sind oft Lucheni oder die Todesengel zu sehen, deren Anwesenheit ahnen lässt, dass das Gesellschaftliche auch von archetypischer Bedeutung ist. Die Anwesenheit der Todesengel weist auch auf den Totentanz hin.

Das Totentanzthema wird zum ersten Mal im Prolog behandelt, wo es sich mit dem Zerfall der Monarchie verbindet:

DIE ANDEREN TOTEN (*gleichzeitig*):

Versunken ist die alte Welt,

verfault das Fleisch, verblaßt der Glanz.

Doch wo sich Geist zu Geist gesellt,

da tanzt man noch den Totentanz ... (Kunze, 11)

Elisabeths persönlicher Totentanz wird hervorgehoben:

ALLE TOTEN: Alle tanzten mit dem Tod –
doch niemand wie Elisabeth. (Kunze, 11)

Elisabeths Totentanz ist also intensiver als der der anderen. Angesichts der Geschichte von Österreich-Ungarn scheint es zu bedeuten, dass er als ein Repräsentant des Zerfalles der Monarchie geschildert wird.

Während der Prolog auf den vergangenen Zerfall der österreichischen Monarchie hinweist, schildert *Am Deck der sinkenden Welt* den Zerfall des Habsburgerreiches als Futur. Hier wird vor dem Totentanzmotiv ein Gleichnis mit einem sinkenden Schiff eingeführt, welches den totalen Untergang des Kaiserreichs erahnen lässt.

Der Prolog findet in der „nächtlichen Welt der Toten und Träumer“ statt, die stark ein Raum des Unbewussten ist. Der Raum in der letzten Szene ist diesem ähnlich. Als Erzähler kann Lucheni sich von den Räumen des Unbewussten in die Räume des Bewusstseins bewegen. Wenn Elisabeth auf der Bühne erscheint, kann er meistens nicht in ihrem Ich-Bewusstsein erscheinen und mit Elisabeths Ich kommunizieren.

In den gesellschaftlichen Szenen benutzt Lucheni in seiner Rolle als Erzähler manchmal aber die Möglichkeit, mit den Zeitgenossen zu kommunizieren. Am interaktivsten ist ein solcher Dialog in *Milch*.

LUCHENI: Wollt ihr wissen, wer die Milch euch nimmt?
MENGE: Sag wer?
LUCHENI: Die ganze Milch ist nur für sie bestimmt! (Kunze, 44)

In *Milch* und *Eljen* vermehrt er die Uneinigkeit zwischen dem Volk und ihren Herrschern. In *Kitsch* trägt er aber auch zum Thema von Elisabeths Individuation bei:

LUCHENI: Man hört nur was man hör'n will,
drum bleibt nach etwas Zeit
von Schönheit und von Scheiße,
von Traum und Wirklichkeit
nur Kitsch. Kitsch! Kitsch! Kitsch! (Kunze, 50)

Durch Kitsch wird ein Vergleich zum Schatz in einer Höhle dargestellt. Dieses Symbol des Selbst ist jedoch verzogen: Das Ziel der psychischen Arbeit, die Individuation, wird banal⁹.

Das ganze Musical hindurch dient Lucheni als eine kollektive Schattenfigur. Er liefert Gesellschaftskritik, indem er die Monarchie lächerlich macht. Er verbindet sie auch mit dem Tod, welches den Absturz der Habsburgermonarchie ahnen lässt: es entsteht der Eindruck, dass sie nur schwer zusammenhält.

5.3. Archetypische Figuren

Elisabeth stellt Archetypen dar, die miteinander konkurrieren und ihre Psyche in eine Unausgeglichenheit führen. Die dominantesten Archetypen sind der des Schattens und der der Großen Mutter, die hauptsächlich der Jungschen Märchenanalyse ähnlich sind. Im Laufe der Handlung wird Elisabeths Ich durch zwei Figuren dargestellt, welches auf ein schwaches Ich-Bewusstsein hinweist.

5.3.1. Elisabeth und Rudolf: das Ich

Das Ich des Musicals ist die Kaiserin Elisabeth von Österreich, denn die Handlung verwendet ihre Lebensgeschichte als Gegenstand. Wenn das Ich Elisabeths sich von dem Schatten entfernt hat, wird das Totentanzthema durch Rudolf thematisiert. Das Ich in *Elisabeth* sind also jene Personen, die sich am meisten mit dem Totentanzmotiv beschäftigen. Wenn das Ich Elisabeths im zweiten Akt durch Rudolf dargestellt wird, weist dies auf ihr schwaches Ich-Bewusstsein hin.

5.3.2. Herzog Max, Franz Joseph, Rudolf: der Animus

Elisabeths Animus wird von drei Männern dargestellt: von ihrem Vater, Herzog Max in Bayern; ihrem Ehemann, Franz Joseph; und ihrem Sohn, dem Kronprinzen Rudolf. Die

⁹ *Kitsch* kann auch als ein Hinweis zu der *Sissi* -Darstellung von Romy Schneider interpretiert werden. „[Kitsch:] aus einem bestimmten Kunstverständnis heraus als geschmacklos empfundenes Produkt der darstellenden Kunst, der Musik oder Literatur; geschmacklos gestalteter, aufgemachter Gebrauchsgegenstand“ (Duden Online)

Beziehung zwischen Elisabeths Ich und dem Animus bleibt wegen des wenigen Kontakts schwach: dies wird auch von der Menge der Animusfiguren widergespiegelt.

Elisabeth wird durch ihre Heirat mit Franz Joseph von ihrem Vater distanziert. Franz Joseph wiederum ist wegen seiner Rolle als Kaiser sehr beschäftigt, welches seinerseits auf die psychische Trennung des Kaiserpaares Einfluss hat. Später will Elisabeth sich nicht Rudolf nähern, denn sie hat Angst, dadurch dem Kaiser näherzukommen.

Alle drei Animus-Beziehungen Elisabeths werden zu Konflikten, die sich unbefriedigend lösen. Die Animus-Welt von Franz Joseph wird wegen Elisabeths Verbitterung unerreichbar, und sie will nicht von ihm in das Leben des Hofes eingesperrt werden. Nach Rudolfs Tod sind alle ihre Animusfiguren entweder gestorben oder unerträglich geworden. An dieser Stelle fängt Elisabeth wieder an, sich nach dem Tod zu sehnen.

5.3.3. Der Tod als Schatten

Es scheint, dass in *Elisabeth* die Funktion des Schattens von dem Tod übernommen wird: er reflektiert Elisabeths Denkweise und bietet sich an, sie in ihrem persönlichen Unbewussten zu begleiten. Er versucht auch ständig, ihre Anpassung an die jeweilige Situation zu stören, zum Beispiel während der Hochzeit. Jedoch versteht Jung den Schatten als einen gleichgeschlechtlichen Archetypus – also wäre der Tod als der Schatten einer Frau unmöglich. Da der Tod in den europäischen Produktionen als männlich oder androgyn-männlich dargestellt worden ist, muss man überlegen, wie eine weibliche Figur einen maskulinen Schatten haben kann.

Der Tod ist die männliche Figur, die mit Elisabeth am längsten in Kontakt steht, während sie den Kontakt mit ihrem Animus – ihrem Vater, ihrem Ehemann und ihrem Sohn – verliert. Sie sehnt sich nach dem freien Leben ihres Vaters, wird aber von ihm distanziert. Sie schafft keine enge Beziehung mit Franz Joseph, und auch ihre Verbindung mit Rudolf bleibt schwach. Elisabeth sehnt sich sehr nach dem Animus, den sie verloren hat, und kann den Animus in ihrer Psyche wegen ihrer Rolle als Kaiserin nicht verwirklichen. Ihr fehlt der Zugang zur Animus-Welt.

Elisabeths starke Animus-Identifikation und die Unerreichbarkeit ihrer Animus-Welt bieten eine Möglichkeit zur Lösung der Geschlechtsproblematik ihres Schattens an. Weil sie im Jungschen Sinne den maskulinen Teil ihrer Psyche nicht erreichen kann, führt ihre starke Animus-Identifikation dazu, dass ihr Schatten männlich ist.

Wenn die Rolle des Animus auf einen (vermutlich) männlichen Schatten übertragen wird, lässt dies ahnen, dass Elisabeths Psyche männliche Züge hat. Der Grund dafür liegt in Elisabeths Erfahrungen in der weiblichen Rolle: das Leben am Hof hat ihre Animus-Identifikation durch die vielen Regeln und Pflichten der männlichen Gesellschaft verdrängt und verboten, weil sie physisch weiblich ist. Nach der Ehe mit Franz Joseph beginnt Elisabeth, sich unsicher als Frau zu fühlen, und wenn sie später von ihrem Mann mit Syphilis infiziert wird, ist die Weiblichkeit für sie schon so schwer geworden, dass die Infektion für sie die Unerträglichkeit der Weiblichkeit besiegelt:

ELISABETH: Gott, wenn das stimmt,
hat mich mein Mann
tief in den Schmutz gezogen!

[Der Tod als] ARZT: Das allerdings. (Kunze, 60)

Weil die Weiblichkeit und die Sexualität für Elisabeth unerträglich sind, ergreift sie Maßnahmen, sich von denen zu distanzieren. Sie treibt Sport und fastet, und leugnet ihre Sexualität. Dieses wird in ihrem Unbewussten durch den Schatten repräsentiert:

Der Tod ist jung, attraktiv und erotisch. Er gleicht einem androgynen Popstar und ähnelt dem jungen Heinrich Heine. (Kunze, 11)

Der erwachsene Kronprinz Rudolf reflektiert Elisabeths Ich. Deshalb wird auch der Schatten Rudolfs von dem Tod porträtiert. Seiner Mutter ähnlich hat Rudolf die Verbindung zu einem Archetypus verloren – diesmal geht es jedoch um die Anima, Elisabeth. Rudolf identifiziert sich stark mit diesem Archetypus (z.B. in den Liedern *Mama, wo bist du?* und *Wenn ich dein Spiegel wär*) und wird in eine extrem männliche Gesellschaft und in eine streng männliche Rolle des Thronfolgers und Kronprinzen eingesperrt. Bei seinem Selbstmord verbindet er sich mit seinem Schatten, der in vielen Produktionen als Frau gekleidet wird.

Schließlich stürzt Rudolf dem Tod in die Arme, der seiner jungen Geliebten Mary Vetsera gleicht. (Kunze, 72)

Ähnlich wie bei Elisabeth lässt das Musical ahnen, dass Rudolfs Schatten ein anderes Geschlecht hat als sein Ich. Rudolfs maskulin erzogenes Ich findet Ausgleich dadurch, dass sein Schatten weibliche Züge hat.

5.3.4. Erzherzogin Sophie: die Große Mutter

Während des zunehmenden Fehlens des Animus werden die Archetypen des Schattens und der Großen Mutter stark in Elisabeths Unbewussten. Die Große Mutter wird durch die Erzherzogin Sophie, Elisabeths Schwiegermutter, dargestellt. Sie hält ihre Strenge für notwendig für die Monarchie; dagegen fühlt Elisabeth, dass sie von ihren Befehlen unterdrückt wird. Erzherzogin Sophie ist also eine klassische Darstellung der großen Mutter: sie ist imstande, das Ich sowohl zu unterstützen als auch zu schädigen. Ihr Einfluss auf Franz Joseph vermindert die günstige Wirkung des Animus auf Elisabeth, wodurch ihre Psyche ein weibliches Übergewicht bekommt. Wegen der Animus-Identifikation Elisabeths könnte die Erzherzogin auch als eine Anima-Figur interpretiert werden. Wegen ihrer Machtstellung wird sie aber hier als die große Mutter bezeichnet.

5.4. Archetypische Räume

Außer der Darstellung der profanen Welt von Wien im 19. Jahrhundert spielt *Elisabeth* viel in Räumen, die archetypische Eigenschaften haben. Die Art dieser Räume ist damit verbunden, welche Archetypen dort am dominantesten sind.

Der Prolog und der Schluss finden in einer imaginären Welt der Toten und Träumer statt, deren Majestät der Tod ist. Dieses Milieu ist die Welt des kollektiven Unbewussten der Habsburger.

Die Räume, in denen Elisabeth Archetypen begegnet, gehören zum persönlichen Unbewussten Elisabeths. In etlichen Milieus ist die große Mutter dominant: Solche sind im ersten Akt der Ballsaal im Schloss Schönbrunn und Elisabeths Gemächer im Schloss Laxenburg. Der Ballsaal bekommt Attribute der Anima-Welt:

TOD: Die Luft ist schwül und stickig

im Spiegelsaal. (Kunze, 30)

Während der ersten Jahre ihrer Ehe ist der Einfluss der Anima besonders stark auf Elisabeth. Ihre Zimmer werden von der großen Mutter, die von der Erzherzogin Sophie dargestellt wird, verwaltet.

Wenn der Tod als Schatten die Individuation einer Einzelperson gefährden will, tritt er in einem privaten, zum persönlichen Unbewussten gehörenden Raum auf. Der tatsächliche Handlungsort wird ausgeblendet, als der Schatten versucht, das Ich zu locken. Dieses gilt bei Elisabeth, aber auch bei Rudolf, dessen Schwierigkeiten diejenigen seiner Mutter widerspiegeln. Als sich ein gesellschaftlicher oder psychologischer Zerfall besonders stark erahnen lässt, befindet sich die Kutsche des Todes auf der Bühne. Diese Kutsche ähnelt dem mittelalterlichen Bild eines „Teufelswagens oder Narrenschiffes, auf welchem die verlorenen Seelen zur Hölle fahren“ (von Beit II, 565).

Der Individuationsprozess der Protagonistin wird ganz im Rahmen ihres Unbewussten dargestellt, während die die Gesellschaft kommentierenden Szenen durch Luchenis Kommentare und den Todesengeln Schattencharakter bekommen.

6. DIE *SISSI*-FILME AUS DEM BLICKWINKEL DER JUNGSCHE LITERATURPSYCHOLOGIE

Die *Sissi*-Filmtrilogie wird in diesem Kapitel als eine Einheit, die aus drei Zyklen besteht, betrachtet, weil die drei Filme dieselbe Geschichte behandeln. Die Kulissen repräsentieren die reale Welt des Bewusstseins: keine Räume werden nur als Räume des Unbewussten genannt. Die Form der Trilogie betont den mehrfachen Charakter des Individuationsbedarfs: anstatt einer Geschichte, wo die Individuation am Ende erreicht wird, soll das Ich sich immer wieder an neue Situationen und Herausforderungen anpassen.

6.1. Die Sissi-Filmtrilogie als ein psychischer Prozess der Hauptfigur

Die psychische Entwicklung der Hauptfigur läuft parallel in allen drei *Sissi*-Filmen ab. In jedem Film muss Sissi mit verschiedenen Herausforderungen zurechtkommen, um ihr Leben weiter zu steuern. Es entsteht ein Zyklus der Individuation, in der sie die psychischen Aufgaben des vorigen Filmes erledigen soll, ehe sie in dem nächsten Film neue, schwierigere Aufgaben lösen muss. Die archetypischen Figuren, die für die Herausforderungen aber auch für die Unterstützung der Hauptfigur sorgen, bleiben meistens dieselben.

Am Anfang des ersten *Sissi*-Filmes ist die Hauptfigur ein Mädchen, das unbeschwerte Tage im Schloss Possenhofen mit ihrer Familie verbringt. Sie liebt das Reiten, in welcher Tätigkeit man sie auch zum ersten Mal trifft. Sie springt mit dem Pferd über den Rosenstrauch. Die Eltern, die ihr zuschauen, reagieren charakteristisch darauf: Sissis Mutter beklagt, wie wild ihre Tochter ist, aber der Vater spornt sie an. Auch wichtig für die junge Sissi sind die Tiere und die Natur, die sie am Anfang des Filmes in Begleitung ihres Vaters genießt, wenn sie auf die Jagd gehen. Sissis Vater, der Herzog Max in Bayern, ist die Animus-Figur, mit der sie eine Verbindung hat. Auch die Symbole der Natur, die freie Luft und die Tiere spiegeln die Animus-Symbolik wider. In dem Wald bekommt Sissi Rat von dem Animus:

Wenn Du einmal im Leben Kummer und Sorgen hast, dann geh' so wie jetzt mit offenen Augen durch den Wald. Und in jedem Baum und in jedem Strauch, in jedem Tier und in jeder Blume

wird Dir die Allmacht Gottes zum Bewusstsein kommen und dir Trost und Kraft geben. (Sissi, 1955)

Sissi fühlt sich wohl in dem Animus-Symbolik tragenden Wald. Für sie funktioniert er als ein Gleichgewicht zu ihrem Leben als junge Prinzessin. Das Benehmen der jungen adligen Dame hat ihre ältere Schwester Helene besser gelernt. Die Ratschläge über das weibliche Verhalten gibt die Mutter Ludovika, die versucht, ihre energische zweitälteste Tochter gutmütig auf den richtigen Weg zu leiten. Für Sissi dient die Herzogin als der Archetypus der großen Mutter, die die Heldin auf dem Individuationsweg stützt, aber auch konstruktive Kritik liefert.

Es herrscht also ein psychisches Gleichgewicht: Sissis Unangepasstheit an das Ideal einer jungen Prinzessin wird von der Nähe einer wohlthuenden Animus-Figur kompensiert. Diese Lage wird jedoch gestört, als Sissi mit ihrer Mutter und Schwester die Reise nach Bad Ischl unternimmt. Dort wird es klar, dass die Erzherzogin Sophie sie für zu wild für die Empfänge hält, weshalb sie von der Gouvernante überwacht werden und in ihrem Zimmer bleiben soll. Nun ist Sissi noch stärker unter der Wirkung der großen Mutter, die auch von der Erzherzogin Sophie repräsentiert wird, weil die Verbindung zu der Animus-Welt des Herzog Max gestört worden ist.

Bei der Ankunft in Ischl trägt Sissi den Ring von Karl Ludwig, dem jüngeren Bruder von Franz Joseph. Als eine Kreisform ist der Ring ein Symbol des Selbst, das aber eher über eine unvollendete oder fehlende Individuation als eine vollständig individuierte Persönlichkeit berichtet: als Sissi noch in Possenhofen war, hat man erfahren, dass der Ring oft verloren geht. Bei Sissi lässt die Individuation also noch auf sich warten. Die Behandlung des Ringes spiegelt die Situation wider, in der der Protagonist sich am Anfang eines Märchens befindet: es hat vorher eine Individuation stattgefunden, aber die neue Sachlage fordert eine Neuanpassung von dem Ich. Bei der Anreise in Bad Ischl ist Sissis Heldenfahrt am Anfang.

Die in ihrem Zimmer eingesperrte Sissi klettert nun aus dem Fenster. Sie sehnt sich also nach der Animus-Welt, die die freie Luft und der Wald repräsentieren. Ihre Suche nach Stütze von dem Animus wird dadurch weiter betont, dass sie ihren Vater nach Bad Ischl

einlädt. Beim Angeln fängt sie versehentlich den jungen Kaiser mit ihrer Angel, der von nun an die zweite wichtige Animus-Figur in ihrer Geschichte ist.

Die Heiratspläne zwischen Helene und Franz Joseph verlangen eine Neuanpassung von Sissi, die schon lange in den Kaiser verliebt war. Nun ist Sissis Animus-Verbindung in Gefahr, denn der Vater ist abwesend und die zukünftige Verlobung mit ihrer Schwester soll diese zweite Animus-Figur von ihr trennen. Sissi ist aber dermaßen pflichtbewusst, dass sie die Ehe ihrer Schwester überhaupt nicht verhindern will. Sie ist also bereit, ihre psychische Entwicklung beiseite zu legen, als sie findet, dass sie das Glück der Anderen stört.

Sissi ist nun unwillig, an der Geburtstagsfeier des Kaisers teilzunehmen, weil sie es nicht duldet, mit einer Animusfigur, die sie nun für unpassend für ihre psychische Entwicklung hält, in Verbindung zu sein. Der Geburtstag des Kaisers kann als ein Symbol des Selbst betrachtet werden, sowohl weil eine Geburt im Allgemeinen ein Symbol des Selbst ist als auch weil eine Verlobung während der Feier stattfinden soll.

Bei der Geburtstagsfeier entscheidet sich der junge Kaiser dafür, seine Verlobung mit Sissi bekannt zu geben. Vor der Bekanntmachung schenkt er ihr einen Blumenstrauß mit roten Rosen, die ihre Lieblingsblumen sind, aber auch das Selbst symbolisieren (von Beit I, 257). Die Feier spiegelt die ganze psychische Dynamik der Filmtrilogie wider: die Hauptfigur, Sissi, soll sich an ihre Rolle an der Seite des Kaisers gewöhnen und ihre Identität als Kaiserin neu schaffen. Während der Feier wird die zukünftige Braut von der Schwiegermutter genau studiert und es werden ihr Ratschläge gegeben, welches auch in den kommenden Filmen fortgesetzt wird. Ähnlicherweise wie während des Balles ein Gleichgewicht zu dieser Kritik von Sissis Mutter Ludovika gegeben wird, wird sie auch in den kommenden Filmen ihrer Tochter helfen, mit der Erzherzogin Sophie umzugehen.

Es ist beachtenswert, dass Sissi sich nicht auf ihre Zukunft als Kaiserin freuen kann, weil sie nicht über die Idee, ihre Schwester beleidigt zu haben, kommen kann. Sie fühlt, dass sie in ihre Ehe eingesperrt wird, und schenkt deshalb ihren Tieren die Freiheit: „Ich schenk‘ meinen Vögeln die Freiheit, wenn ich sie schon aufgeben muss, um Kaiserin

zu werden“ (Sissi, 1955). Sie will, dass zumindest diese nicht gefangen bleiben, wenn sie selbst bald die Freiheit der Animus-Welt verlieren soll. Sissis Psyche ist unfähig, sich selbst zu überzeugen, dass sie Recht hat, den Kaiser zu heiraten. Sie begreift es erst dann, als Helene eine neue Liebe gefunden hat, und wünscht, dass sie mit dem Kaiser so glücklich wird wie sie mit ihrem Prinzen. Sissis Anpassungsprozess wird hier also nicht von ihrer Psyche gesteuert, sondern sie braucht Unterstützung von anderen, um sich anzupassen.

Wenn Sissi somit akzeptiert hat, dass sie ihren Geliebten heiraten darf und die Rolle der Kaiserin übernehmen wird, ist die wichtige psychische Aufgabe des ersten Filmes gelöst. Selbstsicher reist sie mit dem Schiff nach Wien zu dem Kaiser. Das Wiedersehen des Brautpaares hat Hochzeitssymbolik, das den Selbstwertungsprozess verdeutlicht: die ein Krönchen und ein weißes Kleid tragende Sissi wird zum Kaiser gebracht, und während der Wiedervereinigung wird auch die österreichische Kaiserhymne gespielt.

Vor der Hochzeit in Wien wird die Macht der Erzherzogin Sophie, die die Züge der großen Mutter zeigt, verdeutlicht. Es entsteht ein Missverständnis zwischen Sissi und ihr, das jedoch gleich von dem Kaiser gemildert wird. Hier funktioniert Franz Joseph als eine stützende Animus-Figur, die Sissi Ratschläge gibt. Der kleine Konflikt lässt schon ahnen, wie es später zwischen der Kaiserin und der Erzherzogin wird.

Die Hochzeit in der Wiener Augustinerkirche repräsentiert ein Symbol des Selbst, worin eine Vereinigung von Männlichem und Weiblichem stattfindet. Es wird also eine Individuation erreicht. Anwesend sind auch die beiden Familien. Die Hochzeitsszene als ein Selbstwertungssymbol lässt sich in den späteren Filmen wiederholen. Die Merkmale, die in den Sissi-Filmen die Individuationssymbolik verdeutlichen, sind die folgenden:

- ein klarer Himmel oder Himmelssymbolik
- eine Kirche
- Sissis weißes Kleid und Schleier
- die Musik, die in der Szene gespielt wird
- das Zusammensein des Hauptpaares
- die Vereinigung der beiden Familien.

Alle diese Elemente sind hier anwesend. In der Hochzeitsszene trägt Sissi ein weißes Kleid mit einem Schleier und einer Krone. In der Anwesenheit beider Familien wird sie von ihrer Mutter und ihrer Schwiegermutter auf dem Weg zum Altar begleitet. Der Organist spielt einen Hochzeitsmarsch. Ganz am Ende des Filmes, wenn die Trauung von Sissi und Franz Joseph anfängt, dreht sich die Kamera nach oben auf die vergoldete Kuppel, wo sich ein Dreieck, ein Symbol für die Dreifaltigkeit, befindet. Das Gottesbild ist ein Symbol des Selbst. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Sissi die psychischen Aufgaben, mit denen sie während des ersten Filmes konfrontiert war, erfolgreich gelöst hat. Sie hat sich nun an die Idee, dass sie Kaiserin wird, angepasst.

Der zweite Film der Trilogie, *Sissi – die junge Kaiserin* stellt das glückliche neue Ehepaar vor. Franz Joseph und Sissi repräsentieren also ein Symbol des Selbst. Gleich wird aber deutlich, was Sissis psychische Aufgabe in diesem Film ist: sich an das höfische Leben anzupassen. Die Erzherzogin Sophie ist mit ihrem Verhalten unzufrieden, denn Sissi will die spanische Hofetikette nicht befolgen. Durch ihre Macht und ihre Regeln ist die Schwiegermutter wieder die klassische Vertreterin des Archetypus der großen Mutter. Dieses wird auch dadurch unterstützt, dass ihre Ratschläge eigentlich darauf abzielen, dass Sissi sich besser am Wiener Hof anpassen würde.

Sissi hat Schwierigkeiten, sich zu anpassen, weil ihre Verbindung zur Animus-Welt nun schwächer ist. Obwohl sie glücklich mit dem Kaiser ist, ist er wegen seiner Rolle oft abwesend. Außerdem sieht sie ihren Vater im Alltag nicht und kann nicht länger frei im Wald wandern. Durch das Lernen der ungarischen Sprache versucht sie jetzt, die Animus-Verbindung zu bewahren: „Lassen sie Doktor Falck eintreten, damit ich ein bisschen frische Luft atmen kann.“ Die frische Luft ist ein Symbol des Animus, und es macht Sissi Freude, an Ungarn zu denken, weil sie darin eine Art Befreiung in Form der Animus-Welt sieht. Sie fühlt sich auch nicht zuhause im Schloss, welches in ihrem Gedicht zu sehen ist:

Es kehrt der junge Frühling wieder
Und schmückt den Baum mit frischem Grün
Und lehrt den Vöglein neue Lieder

Und macht die Blumen schön erblüh'n.

Doch was ist mir die Frühlingswonne

Hier in dem fernen, fremden Land?

Ich sehn' mich nach der Heimat Sonne

Ich sehn mich nach der Isar Strand. (*Sissi, die junge Kaiserin*; 1956)

Die Animus-Welt von Bayern ist der jungen Kaiserin fast unzugänglich geworden, weil ihre Rolle jetzt von ihr fordert, in Wien zu bleiben. Deshalb richtet sie ihre Energie auf die Verbesserung der politischen Lage mit Ungarn. Sie findet aber auch ein Grad Freiheit beim Reiten und Einkaufen, wenn sie nicht von der Schwiegermutter und den Hofdamen beobachtet wird. Eine neue Animus-Figur, die Sissi näher zu Ungarn bringt, ist der Graf Andrassy. Er ergänzt den Mangel der Animus-Wirkung in ihrem Leben, wenn sowohl der Herzog Max als auch der Kaiser fern von ihrem Alltag sind.

Sissi wird schwanger und gebiert ein Mädchen, das aber gleich von ihr weggenommen und nach der Schwiegermutter benannt wird. Das Kind ist ein Symbol des Selbst, das aber eine scheiternde Individuation widerspiegelt, weil sie nicht mit ihren Eltern aufwachsen darf. Die Weise, wie das Kind behandelt wird, symbolisiert, dass Sissi nicht individuiert ist und dass ihre Aufgabe, sich am Hof anzupassen, noch ungelöst bleibt. Die Möglichkeit zur Individuation ist von der großen Mutter gefangen geblieben. Für ihre Psyche ist das so ein Schlag, dass sie in Konflikt mit Franz Joseph und der Erzherzogin Sophie gerät und allein nach Possenhofen flieht, um sich mit der zuverlässigsten Animus-Figur ihres Lebens, dem Herzog Max, zu erholen. In Bayern ist auch ihre Mutter, die freundlichere Vertreterin des Archetyps der großen Mutter, anwesend.

In Possenhofen erholt sich Sissi bei ihren Eltern. Besonders heilsam für sie ist die Jagd im Wald: sie ist jetzt wieder in der Animus-Welt ihrer Kindheit, wo sie ihre Sorgen mit ihrem Vater besprechen kann. Ihre schwache Animus-Verbindung verstärkt sich weiter, wenn es zu einer Versöhnung zwischen dem Kaiserpaar kommt und sie zusammen Urlaub in den Alpen machen.

Bei der Rückkehr in Wien ist die Wirkung der großen Mutter stark wie immer. Die Frage über die Kindererziehung bleibt ungelöst. Sissi lenkt nicht ein, und droht, nicht an dem Empfang der ungarischen Abordnung teilzunehmen und wieder abzureisen, wenn sie ihr Kind nicht erziehen darf. Jetzt fährt auch ihre Mutter, Herzogin Ludovika, die einen wohlthuenden großen Mutter-Archetypen in ihrem Leben vertritt, nach Wien. Wenn sie ihre Schwester, die Erzherzogin Sophie, über die Erziehungsfrage nicht überzeugen kann, geht sie zu Sissi und rät ihr, der Schwiegermutter gegenüber nachzugeben und die Pflichten der Kaiserin zu befolgen. Die beiden Vertreterinnen des Archetypus geben also Sissi denselben Rat. So lautet der Rat von Sissis Mutter:

Du darfst deinen Mann jetzt nicht im Stich lassen, besonders wo du weißt, dass er dich liebt. Du hast eine Aufgabe, und deshalb musst du jetzt stark sein und dich selbst überwinden. (*Sissi, die junge Kaiserin*; 1956)

So reist sie nicht ab, sondern macht sich fertig für den Empfang der ungarischen Abordnung – ein Anlass, der dank ihrer diplomatischen Arbeit nun stattfindet. Vor dem Empfang erzählt ihr der Kaiser, dass die Erzherzogin nachgegeben hat und dass Sissi die Erziehung ihres Kindes übernehmen darf. Sie setzt sich also erst dann durch, als sie nachgegeben hat, welches aber auch zeigt, dass sie sich nun an ihre Rolle als Kaiserin angepasst hat.

Als eine Art Belohnung für ihre Anpassung folgt zunächst die Reise des Kaiserpaares nach Ungarn, wo die Krönung stattfindet. Das weite, bis zum Himmel reichende Land trägt Animus-Symbolik:

SISSI: Wie unendlich weit dieses Land ist, als reichte es bis zum Himmel. Bis zum lieben Gott. (*Sissi, die junge Kaiserin*; 1956)

Gott dagegen ist ein Symbol des Selbst, das auch am Ende dieses Filmes bei der Krönung stark thematisiert wird. Der Anlass ist hochzeitlich: er findet in einer Kirche statt und Sissi trägt ein weißes Kleid mit einer Krone und Schleier. Das Sinnbild der Hochzeit wird dadurch noch verstärkt, dass die Familien des Kaiserpaares anwesend sind, und es werden teils dieselben Filmaufnahmen von der kaiserlichen Hochzeit des ersten Filmes verwendet. Die Individuationsthematik ist also deutlich. Außerdem wird bei Sissis Krönung noch dasselbe Musikstück gehört, das bei ihrer Hochzeit zu hören

war. Nachdem der Festzug aus der Kirche gekommen ist und das Kaiserpaar geschworen hat, Ungarn zu schützen, wird noch die ungarische Hymne (*Himnusz*) gesungen. Sissis Individuation als Königin und eine politische Figur teilt sich jetzt mit dem Selbstgefühl der Ungarn.

Auf diesem Grund basiert der letzte Film der Trilogie, *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*. Sissi fühlt sich frei und unbeschwert in Ungarn, welches durch einen Reitausflug mit dem Grafen Gyula Andrassy geschildert wird. Nach Hedwig von Beit kann das Pferd der Heldin Vater-Symbolik tragen (I, 596). Sissis Reiten kann also so interpretiert werden, dass sie mit dem Animus verbunden ist: durch ihre Reitausflüge pflegt sie ihre Animus-Verbindung, die bei dem Wiener Hof droht, schwächer zu werden. Graf Andrassy trägt auch zur Verbesserung ihrer Animus-Verbindung bei, während die anderen wichtigen Animus-Figuren ihres Lebens abwesend sind.

In dem Wald, durch den Sissi und Andrassy reiten, treffen sie eine Gruppe Roma. Der Kontrast zwischen ihnen und den Roma ist stark: Sissi erscheint ruhig und gepflegt, während die Roma als laut, gewaltsam und ungepflegt dargestellt werden. So betont die Szene, dass die Königin einen gesellschaftlich angepassten Lebensstil führt, während die Roma gesellschaftlich unangepasst sind. Im Jungschen Sinne vertritt Sissi das Ich-Bewusstsein, während der in dem kollektiven Unbewussten residierende Schatten der Gesellschaft durch die Roma dargestellt wird.

Sissis Liebe zu Ungarn wird von der Schwiegermutter kritisiert, aber ihre Macht als Vertreterin des großen Mutter-Archetyps hat seit Sissis Sieg bei der Kindererziehungsfrage abgenommen. Sie kann nur versuchen, die Kaiserin durch den Kaiser zu beeinflussen.

In Ungarn hat Sissi wieder diplomatischen Erfolg, als sie Übereinstimmung mit ihrem politischen Gegner findet. Bei der Feier bekommt sie aber auch Schmerzen und hört, dass der Graf Andrassy in sie verliebt ist. Die Liebeserklärung erschüttert sie, denn sie hat sich nun an ihre Rolle als Kaiserin angepasst, und hält die Möglichkeit eines Liebhabers für unmoralisch. Obwohl sie die Wirkung des Animus in ihrem Leben braucht, ist sie nur dazu fähig, eine Liebesbeziehung mit einem Mann zu führen. Für sie

gilt jetzt die Freundschaft zwischen ihr und Andrassy als ruiniert. Teils aufgrund des Schocks, teils weil sie nun keine plausible Animus-Figur in Ungarn hat, reist sie nach Wien zurück.

Wegen ihrer Symptome und des Ereignisses in Ungarn macht das Kaiserpaar jetzt Urlaub im Freien in Bad Ischl. Die Anwesenheit des Ehemann-Animus und die frische Luft, die auch zum Animus beiträgt, sollten Sissi gesunden, aber sie genest nicht. Als entdeckt wird, dass sie lungenkrank ist, muss sie eine Kur auf Madeira machen.

In Madeira fühlt sie sich trotz des angenehmen Klimas auch nicht besser. Sie leidet psychisch unter der Einsamkeit. Ihre Laune wird aber besser nach der Ankunft ihrer Mutter Ludovika, wonach sie anfängt, gesund zu werden. Wie im vorigen Film, findet Sissi Trost bei ihrer Mutter: in Wien lag sie ständig im Streit mit der Macht des großen Mutter-Archetypus in Form der Schwiegermutter, und dort war die unterstützende Seite des Archetypus in Form ihrer Mutter fast nicht anwesend. Deshalb ist es jetzt heilsam, dass sie Zeit mit dieser verbringt.

Unter dem Einfluss eines wohltuenden großen Mutter-Archetypus wird Sissi komplett gesund. Nun wartet schon wieder ihre Arbeit mit dem Kaiser: sie sollen zusammen die politische Lage zwischen Österreich und Lombardo-Venetien verbessern, sodass es nicht zu einem Konflikt kommt.

In Mailand schenken die Adligen ihren Dienern die Karten für die Opernaufführung, in der das Kaiserpaar anwesend ist. Am Anfang des Abends fängt das Orchester an, die Kaiserhymne zu spielen, aber das Musikstück ändert sich plötzlich zum Freiheitschor aus Verdis Oper Nabucco (*Va pensiero*). Sissis Reaktion ist überraschend, aber doch gemäß ihrer Stellung: sie applaudiert dem Chor, als wäre das Lied nur ein Musikstück statt einer Beleidigung gewesen. So zeigt sie, dass sie die Rolle einer wohlwollenden Kaiserin soweit verinnerlicht hat, dass sie ihren Gegnern sogar durch das Applaudieren gegenüberstehen kann. Der darauffolgende Empfang wird aber lächerlich, weil die vulgär gekleideten Diener die Etikette nicht kennen und darüber scherzen. Durch diese Szene wird betont, dass sie für die Adligen die Schattenfiguren der Gesellschaft widerspiegeln. Diese Ansicht wird dadurch unterstützt, dass nicht genau gezeigt wird,

wie sich die Diener dabei fühlen, dass sie an dem Empfang teilnehmen dürfen. Stattdessen zeigt der Film, wie empört die Adligen sind, wenn sie hören, dass die Diener mit ihren Namen und Titeln vorgestellt wurden. Sie stellen das Ich der Gesellschaft dar, und sind somit von dem Kaiserpaar lächerlich gemacht worden.

Um einen Konflikt zu vermeiden, soll das Kaiserpaar aber auch die Adligen des Landes auf seine Seite ziehen. Bei ihrer Ankunft in Venedig wird die politische Uneinigkeit durch zwei konkurrierende Musikthemen dargestellt: die in Moll gespielten Variationen des Kaiserhymnenthemas werden mit Abschnitten des Freiheitschors von *Nabucco* gespielt. Sissi und Franz Joseph stehen in einer Gondel in festlicher Bekleidung: er trägt eine Uniform und sie ein weißes Kleid mit einer Krone und Schleier. Es erinnert wieder an eine Hochzeit, ein Symbol des Selbst, das aber wegen der Musik eher eine scheiternde als eine gelingende Individuation widerspiegelt.

Auf dem Markusplatz wird die Situation jedoch gerettet: als Sissi und Franz Joseph mit ihrer Tochter eintreffen, bricht das Publikum in Jubel aus. Es wird *Viva la mamma!* gerufen, und die Stimmung wird entspannt und froh. Anwesend ist auch die Mutter der Kaiserin, die Herzogin Ludovika, die das Wohlgefühl der Kaiserin in diesem Film stark beeinflusst hat. Als das Kaiserpaar nun die Liebe der Venezianer gewonnen hat, wird die Kaiserhymne diesmal ohne Komplikationen gespielt. Die kaiserliche Familie sammelt sich vor dem Markusdom, Hüte werden abgesetzt, und Vögel fliegen in den Himmel. Insgesamt betrachtet entsteht hier ein Gleichnis der Individuation: Sissi hat sich an ihre Rolle als Kaiserin und politische Mitwirkende angepasst.

Die *Sissi*-Filmtrilogie stellt eine in drei geteilte Persönlichkeitsentwicklung dar, während der die Protagonistin sich an die Herausforderungen ihrer Rolle anpassen soll. Jeder Film veranschaulicht eine Art Heldenfahrt, in der Sissi auf archetypische Figuren trifft und lernen soll, wie sie als eine Person handeln soll. Im ersten Film ist ihre Hauptaufgabe, sich an die Idee zu gewöhnen, dass sie Kaiserin wird. Im zweiten Film soll sie sich als Kaiserin am Wiener Hof anpassen. Schließlich, im dritten Film, soll sie sich von ihrer Krankheit erholen und die Liebe des Volkes gewinnen, um einen größeren Konflikt zu vermeiden. Im Laufe der Trilogie wird das junge, wilde Mädchen eine pflichtbewusste Kaiserin.

Von den archetypischen Figuren, mit denen Sissi während der Trilogie handelt, werden besonders diejenigen des Animus und der großen Mutter hervorgehoben. Dagegen bleibt die Rolle des Schattens kleiner: einerseits wird die Absurdität des spanischen Hofzeremoniells von dem Oberst Böckl verdeutlicht und andererseits werden die Gruppe Roma sowie die Diener des mailändischen Adels zu gesellschaftlichen Schattenfiguren.

6.2. Die Sissi-Filmtrilogie als Schilderung der Gesellschaft

Die Gesellschaft der *Sissi*-Trilogie teilt sich in zwei Teile, die einerseits die Adligen, andererseits die einfachen Leute sind. Fast alle Figuren, die in den Filmen Bedeutung haben, sind adlig, und die anderen Bürger bleiben im Hintergrund.

Auch Sissi stammt aus einer adligen Familie. Die Figuren, die für sie von größter archetypischer Bedeutung sind, sind auch meistens im Adelsstand. Sie sind ihr Vater, ihr Ehemann, ihre Mutter und ihre Schwiegermutter. Manche von den adligen Figuren wollen genau wählen, wenn sie mit den einfachen Bürgern im Kontakt stehen. Als eine solche Figur gilt besonders die Erzherzogin Sophie, die es für wichtig hält, dass die kaiserlichen Hoheiten den strengen Regeln des spanischen Hofzeremoniells folgen. Sophies Schwester, Herzogin Ludovika, bleibt auch meistens bei ihrer Familie.

Die anderen wichtigen Figuren halten es aber nicht für so wichtig, unbedingt fast nur mit anderen Adligen zu interagieren. Als solche gelten Herzog Max, Kaiser Franz Joseph und auch Sissi selbst. Obwohl Herzog Max sich seiner Stellung bewusst ist, freut er sich darauf, wenn die einfachen Leute am Anfang des ersten Filmes ihn am See begrüßen. Es wird auch nicht verdeutlicht, ob seine Trinkfreunde genau so adlig sind wie er. Außerdem findet die morganatische Ehe seines Sohnes in München statt, womit er pragmatisch umgeht.

Sissi, die ihren Vater schätzt, hat diese Haltung von ihm geerbt. Sie hält es nicht für wichtig, nur mit anderen Adligen im Kontakt zu sein. Sie genießt, bei den einfachen Menschen zu sein und die zu ihrem Alltag gehörenden Aufgaben zu erledigen: im ersten

Film trinkt sie die Pferde und geht Angeln, im zweiten Film verbringt sie glückliche Tage mit ihrem Ehemann incognito in den Alpen und spricht die Ungarn in ihrer Muttersprache an, und im dritten Film gibt sie den Dienern des mailändischen Adels einen festlichen Empfang. Der Kaiser ist offensichtlich davon fasziniert, wie erdnah seine Frau ist. Es lässt sich also behaupten, dass die Kaiserin den Kaiser näher zu seinen Untertanen bringt.

Von dieser Einleitung in das Thema kommen wir nun in den literaturpsychologischen Inhalt der Gesellschaftsschilderung. Die archetypischen Figuren, die bisher behandelt wurden, sind von hoher Bedeutung in dem gesellschaftlichen Bewusstsein: sie sind an die Welt angepasst, in der sie regieren. Im Unterschied dazu stehen die einfachen Leute, die nur wenig Macht haben und die oft als unangepasst, misslich und sogar lächerlich dargestellt werden: sie sind also schattenhaft. Als solche Gruppen fungieren besonders die Roma in Ungarn und die Diener in Mailand im dritten Film der Trilogie. Die kollektiven Schattenfiguren treten besonders stark in dem letzten Film auf, denn in diesem Film zeigt Sissi am deutlichsten, wie gut sie sich nun an ihre Rolle der Kaiserin angepasst hat. Somit ist auch der Unterschied zwischen dem wilden Naturkind und der pflichtbewussten Kaiserin größer geworden, welches die Schilderung nun durch den kollektiven Schatten zeigt.

Eine Schattenfigur war aber schon früh in der Trilogie anwesend: der Major Böckl, der in dem ersten Film den Auftrag bekommt, den Kaiser vor einem Attentat zu schützen. Eifrig versucht er, das spanische Hofzeremoniell zu beherrschen, aber er macht sich lächerlich dabei, weil er anfangs nur ein Offizier aus Ischl ist, der normalerweise den Beamten im Telegrafenamts duzt. Einerseits ist sein Benehmen übertrieben höflich, andererseits zwanglos, welches der Erzherzogin nicht gefällt. Obwohl Sissi von Anfang an angepasster als er an die kaiserliche Welt ist, werden ihre Unbekümmertheit und Schwierigkeiten, sich an den Hof anzupassen, mit denjenigen des Majors verglichen. Der Major ist die erste bedeutsame gesellschaftliche, kollektive Schattenfigur der Trilogie. Am Anfang der Geschichte ist Sissis Ich-Bewusstsein noch so schattenartig, dass ihr Ich nur von einer Schattenfigur kompensiert zu werden braucht. Später, wenn sie sich weiter individuiert hat und zu einer bedeutsamen gesellschaftlichen Figur

geworden ist, wird ihre Stellung ebenso von einem gesellschaftlichen Schatten reflektiert. Die Schatten-Dynamik wird noch genauer im Kapitel 6.3.1. betrachtet.

6.3. Archetypische Figuren

In diesem Kapitel werden nun die archetypischen Figuren der *Sissi*-Trilogie genauer analysiert. Die wichtigsten Archetypen, die Sissis Individuation beeinflussen, sind der Animus und die große Mutter. Demgegenüber wird die Rolle des Schattens weniger betont. Zuerst wird Sissis Verbindung zum Schatten betrachtet.

6.3.1. Das Ich und sein Schatten: Sissi als eine schattenhafte Heldin

Das Ich der Trilogie ist selbstverständlich Sissi. Es kann scheinen, als ob sie keinen Schatten hätte, weil es in den Filmen keine Nebenrolle gibt, die weiblich und unangepasst an das höfische Leben ist und die der Protagonistin helfen, ihr aber auch schädigen könnte. Dahingegen können diese Schatten-Eigenschaften selbst in der Hauptfigur beobachtet werden: Sissi weiß, wie sie als eine Prinzessin handeln sollte, aber sie geht lieber reiten, ist laut und unbeschwert. Sie liebt den zwanglosen Alltag, den ihre Familie in Possenhofen verbringt, kennt den Wald und die Tiere. Am Anfang des Filmes werden diese aber nicht nur als schattenhafte Eigenschaften bezeichnet. Der Anpassungsbedarf entsteht wirklich erst dann, als die Reise nach Ischl und das Treffen mit der Erzherzogin sie fordern. Dann wird deutlich, dass Sissi unpassend für ihre gesellschaftliche Rolle als Prinzessin ist. Ihre Eigenschaften, die ihr Freude in Possenhofen bringen, sind in einer höfischen Umgebung unerwünscht, also schattenhaft.

Um dieselbe Zeit, als Sissis Unangepasstheit in Ischl deutlich wird, wird der Major Böckl vorgestellt. Er ist noch unangepasster an das Hofzeremoniell als Sissi und von Anfang an lächerlich. Er besitzt aber auch die Fähigkeit, schädlich zu sein, denn er gehört zum Militär und bekommt den Auftrag, den Kaiser vor Attentate zu schützen. Er ist also eine Schattenfigur, neben der Sissi immer als angepasster erscheint. Es kann die Hypothese aufgestellt werden, dass diese Schattenfigur männlich ist, weil Sissi sich so

sehr nach der Animus-Welt sehnt, dass ein männlicher Schatten seinerseits diesen Bedarf erfüllt.

Nachdem etabliert wird, dass die für den Hof unpassenden Eigenschaften von Sissi noch deutlicher durch Major/Oberst Böckl dargestellt werden, ist seine Anwesenheit im Laufe der Trilogie regelmäßig. Bei höfischen Ereignissen, in denen sich Sissi situationsgemäß benimmt, trägt er selten Entscheidendes zur Szene bei. Wenn Sissi aber Freizeit hat, in Possenhofen, in den Alpen, in Ungarn oder in Südeuropa, zeigt Böckl seine Schattenartigkeit. Lächerlich leidenschaftlich dient er der Kaiserin und hat eine Reihe Liebesaffären dabei. Dieses steht in starkem Kontrast zu Sissi: sie nimmt ihre Arbeit ernst, aber nicht übertrieben, und sie lehnt die Möglichkeit stark ab, sich einen Liebhaber zu nehmen.

Wenn Sissi im Laufe der Trilogie angepasster an ihre gesellschaftliche Rolle als Kaiserin wird, wird diese Entwicklung auch durch ihren Schatten reflektiert: neben Oberst Böckl bekommt sie einen gesellschaftlichen Schatten, der durch die Gruppe ungarischer Roma und die Diener des mailändischen Adels dargestellt wird. Im dritten Teil der Trilogie ist sie insofern an ihre Rolle angepasst, dass sie nicht länger die schattenhafte Prinzessin oder junge Kaiserin ist.

6.3.2. Die Animus-Figuren

In der Filmtrilogie gibt es mehrere männliche Figuren, die den Animus darstellen. Die wichtigsten von denen sind Herzog Max in Bayern, Kaiser Franz Joseph und Graf Gyula Andrassy. Außerdem gelten auch der jüngere Bruder des Kaisers, Erzherzog Karl Ludwig und der Vater des Kaisers, Franz Karl als Animus-Figuren, aber sie stehen relativ wenig in Kontakt mit Sissi. Darum werden hier nur die drei wichtigsten Vertreter des Archetypus behandelt.

Es wird am Anfang des ersten Filmes deutlich, dass der Vater besonders wichtig für Sissi ist. Herzog Max ist eine Animus-Figur, bei der sie Anklang findet. Während die Mutter wünscht, dass Sissi sich femininer verhalten würde, wird ihre Freiheitsliebe von

dem Vater geschätzt und kultiviert. Sie geht mit ihm oft in den Wald, wo sie Trost und Ratschläge von ihm bekommt.

Die Heirat mit Franz Joseph macht die Verbindung mit dem Vater-Animus schwächer. Der Kaiser kann Sissi keinen so unbeschwerten Alltag mit Trost in der Natur anbieten und somit bekommt das Kaiserpaar Probleme, als Sissi die Freiheit der Animus-Welt in Wien nicht erreichen kann. Um die Spannungen in der Ehe zu lösen, machen sie im zweiten Film Urlaub in den Alpen. Auch im dritten Film suchen sie Erholung in der Natur. Im Freien findet das Kaiserpaar Übereinstimmung, weil Sissis Animus-Verbindung dort stärker wird. In Wien demgegenüber ist die Macht der großen Mutter groß, die den Einfluss des Animus schwächt.

In Ungarn fungiert der Graf Andrassy als Sissis Animus. Mit ihm kann sie reiten gehen, welches für sie auch in Possenhofen wichtig war. Das Leben in Ungarn gefällt ihr sehr, weil sie dort durch Andrassy in Verbindung mit dem Animus sein kann, auch wenn der Kaiser nicht anwesend ist. Für Sissi ist es klar, dass der Ehemann-Animus nicht gegen einen Liebhaber-Animus ausgewechselt werden kann. Deshalb führt Andrassys Liebeserklärung dazu, dass sie Ungarn verlässt und zum Kaiser zurückkehrt.

Sowohl die Handlungen als auch die Menge der Animus-Figuren bedeuten, dass die Verbindung zwischen dem Ich und dem Animus schwach ist. Sissi braucht mehrere Animus-Figuren, um ihren Bedarf nach dem Animus zu erfüllen.

6.3.3. Die große Mutter – Ludovika und Sophie

In Sissis Leben gibt es zwei bedeutsame Figuren, die als Vertreterinnen des Archetyps der großen Mutter gelten: ihre Mutter, Herzogin Ludovika, und ihre Schwiegermutter, Erzherzogin Sophie. Die beiden Frauen dienen dazu, Sissi zu einer ordentlichen adligen Dame und Kaiserin zu erziehen. Der Zugang der Mutter dazu ist warm, während die Schwiegermutter streng mit Sissi handelt. In Possenhofen wird Sissis feminine Erziehung durch die Animus-Wirkung von Herzog Max ausgeglichen, aber in Wien bedeutet die Geschäftigkeit des Kaisers eine Abwesenheit des Animus, weshalb Sissi unter den starken Einfluss der großen Mutter gerät.

Wenn die Verhältnisse zwischen dem Animus und der großen Mutter in Ungleichgewicht sind, wird Sissi unglücklich. Um die Balance zu halten, reist sie nach Possenhofen oder macht Urlaub mit dem Kaiser. So ist es aber nicht im dritten Film, als sie krank wird: trotz der Animus-Wirkung der freien Luft auf Madeira braucht sie ihre Mutter, um zu gesunden. Dies weist darauf hin, dass diesmal ein Mangel an Leitung durch die große Mutter entstanden ist. Diese Anschauung wird auch dadurch unterstützt, dass sie sich vorher im Film viel mit dem Animus beschäftigt hat – ein Verhältnis, das sie in diesem Film auch belastet hat. Es ist also sinnvoll, dass die Mutter bei ihrer Erholung eine Rolle spielt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Mütter des Kaiserpaares die beiden Seiten des Archetypus widerspiegeln: die große Mutter kann sowohl wohltuend als auch bedrohend erscheinen und einwirken.

6.4. Archetypische Räume

Wie schon erwähnt, werden in der *Sissi*-Filmtrilogie keine Räume dargestellt, die nur zum Unbewussten gehören. Das heißt, dass alle Kulissen die reale Welt des Kaiserpaares schildern. In den drei Filmen werden die archetypischen Darstellungen in diesem Rahmen realisiert.

Die zwei Archetypen, die die Raumsymbolik der Trilogie ausprägen, sind der Animus und die große Mutter, von denen die letztgenannte eigentlich über dieselbe Symbolik wie die Anima verfügt. Im Verlauf der Filme versucht Sissi den Einfluss dieser zwei zu balancieren: wenn sie sich zu stark unter dem Einfluss des einen befindet, sucht sie Ruhe, indem sie in einen Raum geht, wo die Wirkung des fehlenden Archetypus stärker ist. Besonders viel Trost und Ruhe findet Sissi im Wald, wo ihr Vater ihr geraten hat:

Wenn Du einmal im Leben Kummer und Sorgen hast, dann geh' so wie jetzt mit offenen Augen durch den Wald. Und in jedem Baum und in jedem Strauch, in jedem Tier und in jeder Blume wird Dir die Allmacht Gottes zum Bewusstsein kommen und dir Trost und Kraft geben. (*Sissi*, 1955)

An sich sind die Bäume Symbole der Anima, aber die Szene ist von Animus-Symbolik geprägt: Sissi ist mit dem Vater-Animus im Wald, wo das Wachstum aber dünn ausgebreitet ist, weshalb man den Himmel sehen und die freie Luft genießen kann. Weil somit im Wald eine Zusammenfügung von Weiblichem und Männlichem stattfindet, kann es angesehen werden, dass die Spaziergänge von Sissi und ihrem Vater ihr Selbst verstärken.

Die Schlösser, in denen Sissi im Laufe der Trilogie wohnt, Schloss Possenhofen und Schloss Schönbrunn, sind beide durch den Einfluss der großen Mutter geprägt. Eigentlich werden aber nur die Innenbereiche von den Müttern beherrscht: draußen im Wald oder im Schlosspark breitet sich schon die Animus-Welt aus. Weil die Wirkung der großen Mutter auf die Kaiserin wegen ihrer Rolle übergroß zu werden droht, rastet Sissi in Bayern, in den Alpen oder in Ungarn, wo sie ihre Animus-Verbindung verbessert.

Meistens fühlt sich Sissi von der großen Mutter überwältigt, aber im dritten Film reicht die freie Luft der Animus-Welt nicht, sie zu heilen. Dies weist darauf hin, dass sie nach dem Anfang des Filmes genug Animus-Wirkung durch die Aufenthalte in Ungarn und Ischl bekommen hat und nun eher die Wirkung der großen Mutter braucht, um gesund zu werden. Nach ihrer Besserung ist sie fähig, die Reise nach Mailand und Venedig zu übernehmen. Die Städte tragen Anima-Symbolik. Weil Sissi in dem dritten Film nicht von der großen Mutter überlastet worden ist, kann sie jetzt gut in der von diesem Archetypen dominierten Umgebung zurechtkommen.

7. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Das Ziel der Arbeit war, das Musical *Elisabeth* und die *Sissi*-Filmtrilogie durch die Archetypentheorie von C. G. Jung zu analysieren. Die Handlungen, Figuren, Darstellungen der Gesellschaft sowie die Räume wurden durch ihren archetypischen Charakter und in Bezug auf den Individuationsprozess der Hauptfigur betrachtet. Dabei wurde herausgefunden, dass sich die Werke stark voneinander unterscheiden, aber dass es auch Gemeinsamkeiten gibt. In diesem Kapitel werden die Ergebnisse meiner Arbeit zusammengefasst und Möglichkeiten für weitere Forschung aufgrund meiner Arbeit vorgeschlagen.

Das zentrale Ergebnis meiner Forschung ist, wie sich die Individuation von Elisabeth, die Hauptfigur des Musicals, und die Individuation von Sissi, die Hauptfigur der Filmtrilogie, voneinander unterscheiden. In beiden Werken bekommen sie durch die Heirat mit dem Kaiser Franz Joseph die psychische Aufgabe, sich an die Rolle der Kaiserin anzupassen. Somit versuchen sie, ihre Selbstbestimmung zu bewahren, aber gleichzeitig am Hof zurechtzukommen. Die Individuation von Elisabeth im Musical scheitert an der Assimilierung mit dem Schatten; andererseits wird Sissi am Ende der Filmtrilogie eine individuierte, pflichtbewusste Kaiserin.

Bei *Elisabeth* wird die Selbstwerdung der Protagonistin von den archetypischen Figuren, die in der Jungschen Märchenanalyse das Ich auf dem Weg zur Individuation begleiten, schlecht gefördert. Der Tod, ein starker, verführerischer Schatten, stört ihre Anpassung am Hof und verlockt sie, sich mit ihm zu assimilieren. In ihrer Rolle als Kaiserin könnte sie Unterstützung von dem Animus bekommen, aber er ist schwach und erscheint als eine Mehrzahl: ihr Vater Herzog Max in Bayern, von dem sie durch ihre Ehe entfernt wird, Kaiser Franz Joseph, der wegen seiner Pflichten fern bleibt und ihr Sohn Rudolf, mit dem sie keinen Kontakt haben will und der schließlich Selbstmord begeht. Während die Animus-Welt somit unerreichbar für sie wird, wird sie auch nicht von der großen Mutter unterstützt. Erzherzogin Sophie ist streng und fordert von Elisabeth, ihren Pflichten zu folgen und ihren eigenen Willen beiseite zu legen. Obwohl Elisabeth politischen Erfolg hat und es ihr gelingt, ein privates Leben zu führen, wird

sie einsam und verbittert und assimiliert sich am Ende des Musicals mit ihrem Schatten. Sie individuiert sich also nicht, sondern wird zu einer Schattenfigur ihres Zeitalters.

In der *Sissi*-Trilogie wird der Individuationsprozess der Protagonistin von mehreren Archetypen unterstützt. Der Animus wird hauptsächlich von Herzog Max in Bayern, Kaiser Franz Joseph und Graf Gyula Andrassy dargestellt, die alle Sissi Trost und Ratschläge geben. Obwohl der Vater und der Ehemann wegen der Umstände oft abwesend sind, erholen sich die Beziehungen, indem Sissi nach Possenhofen reist oder einen Urlaub mit dem Kaiser macht. Nur die Verbindung mit Andrassy wird gebrochen, aber Sissi übersteht die Situation, weil die anderen Animus-Verbindungen erhalten geblieben sind. Der Archetypus der großen Mutter wird durch zwei Figuren dargestellt: die eine, Sissis Mutter Ludovika, unterstützt sie, und die andere, ihre Schwiegermutter Sophie, kritisiert sie. Die Mutter vermindert den Einfluss der Schwiegermutter, weshalb Sissi auch von ihr Hilfe auf dem Weg zur Individuation bekommt. In der *Sissi*-Trilogie bleibt der Einfluss des Schattens, der durch Oberst Böckl dargestellt wird, generell klein, denn Sissi ist an sich eine schattenhafte Heldin, die sich schlecht am Wiener Hof anpasst. Die Individuation der Protagonistin wird im Laufe der Trilogie zyklisch dargestellt: am Ende jedes Filmes befindet sich eine Szene, die die fortschreitende Selbstwerdung Sissis widerspiegelt. Wenn sie am Ende des dritten Filmes als Kaiserin auftritt, ist sie schon so individuiert, dass ihr Ich von einem gesellschaftlichen Schatten ergänzt wird.

Bei *Elisabeth* verbindet die gesellschaftliche Schilderung die Ebenen des Bewussten und des Unbewussten. Der wichtigste verbindende Faktor darin ist Elisabeths Mörder Luigi Lucheni, der als eine kollektive Schattenfigur der Gesellschaft die Szenen des Musicals kommentiert. Außerdem wird das Totentanzthema durch die Anwesenheit der Todesengel hineingemischt. Die gesellschaftliche Schilderung bei *Elisabeth* wird also stark von dem kollektiven Schatten und dem Unbewussten geprägt. Diese tragen zu einem Bild einer Monarchie vor dem Absturz bei.

Bei der *Sissi*-Trilogie wird das Gesellschaftsbild seinerseits weniger mit dem Unbewussten verbunden. Die wichtigsten Beispiele dafür befinden sich im dritten Film, wo Sissis verstärkte Identität als Kaiserin von zwei Gruppen kollektiver Schattenfiguren

reflektiert wird. Im Gegensatz zum Musical entsteht ein Verständnis über eine Gesellschaft, die von einem kompetenten Kaiserpaar regiert wird.

Die Räume des Musicals und der Filmtrilogie dienen auch archetypischen Zwecken. In *Elisabeth* finden zwei Szenen in einer nächtlichen Welt der Toten und Träumer statt: diese gehören zum kollektiven Unbewussten der Habsburger. Elisabeths eigenes Unbewusstes wird stark in den Milieus ihres Lebens hervorgebracht: als der Tod sie zu verlocken versucht, wird der Handlungsort ausgeblendet und der Fokus ganz auf die Interaktion zwischen ihrem Ich und dem Schatten verschoben. Die Schlösser, in denen die Kaiserin wohnt, sind von Anima-Symbolik, also von dem Archetypen der großen Mutter geprägt. In dieser Umgebung erscheinen auch meistens die Animus-Figuren. Die Handlungsorte des Musicals werden also stark von dem Schatten und der großen Mutter dominiert, welches Elisabeths Anpassung an ihre Rolle behindert.

Dagegen thematisiert die *Sissi*-Filmtrilogie viel die Räume, die mit dem Animus verbunden sind. Als solche dienen die freien Landschaften in Pöchlarn, in den Alpen und in Ungarn. Die Schlösser werden dem Musical ähnlich auch von der großen Mutter geprägt, aber die Wirkung des Archetypus ist zweierlei: statt Sissis Anpassungsprozess zu verhindern, wird sie auch von dem Archetypen unterstützt. Somit erhält ihre Psyche besser ein Gleichgewicht zwischen Männlichem und Weiblichem. Wenn der Druck der großen Mutter jedoch zu groß wird, erholt sich die Protagonistin, indem sie Urlaub im Freien macht, wo die Animus-Wirkung stärker ist. Dort kann sie sogar Ratschläge von dem Animus bekommen, welche die Protagonistin des Musicals nicht erhält. Sissis Anpassung an ihre Rolle als Kaiserin wird somit auch durch die Handlungsorte der Filmtrilogie unterstützt.

Die vorausgehenden Analysen haben gezeigt, dass die Behandlung der Kaiserin Elisabeth von Österreich in der Populärkultur viel Material für eine Jungsche Analyse anbietet. Das Musical *Elisabeth* und die *Sissi*-Filmtrilogie stellen zwei unterschiedliche Vorstellungen über ihr Leben dar, die trotz derselben Hauptfigur ganz anders ablaufen. Das Musical porträtiert sie als einen schließlich zu einer Schattenfigur ihrer Gesellschaft werdenden Charakter, während die Filme sie als eine individuierende Kaiserin darstellen. Interessant wäre es herauszufinden, ob und wie das Individuationsthema in den anderen Erzählungen über Elisabeth behandelt wird.

Die im Musical dargestellte Erzählung über die Kaiserin als eine Schattenfigur ist nicht einzigartig. Die Rolle der Frau als Schatten einer Gesellschaft wird in der Literatur behandelt, aber es gibt auch Beispiele in der modernen Welt. Der Geschichte von Elisabeth von Österreich ähnlich stellt Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* eine junge Frau dar, die sich verkaufen muss, um ihre Familie zufriedenzustellen. Die Geschichte von Diana, Princess of Wales ist in vieler Hinsicht der Geschichte von Elisabeth ähnlich: eine frühe Heirat, Ruhm als eine sehr schöne Frau, schlechte Vorbereitung auf ihre Rolle am Hof, Essstörung, Depressionen und ein unerwarteter Tod, der Idolisierung auslöste. *Elisabeth* ist ein Beispiel für die Rolle der Frau als ein gesellschaftliches Schattenbild, das zur weiteren Forschung über das Thema einlädt.

8. QUELLENVERZEICHNIS

Primärquellen

Kunze, Michael 1996: *Elisabeth. Musical* von Michael Kunze & Sylvester Levay. Textbuch. 2. Auflage. (1. Auflage 1992) Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald bei München.

Vereinigte Bühnen Wien: *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Live aus dem Theater an der Wien*. DVD. HitSquad Records, 2005.

Profes, Anton; Marischka, Ernst; Mondl, Schneider, Romy & Böhm, Karlheinz: *Sissi*. DVD. Kamras Film Group, 2005.

Profes, Anton; Marischka, Ernst; Mondl, Schneider, Romy & Böhm, Karlheinz: *Sissi - nuori keisarinna*. DVD. Kamras Film Group, 2005.

Profes, Anton; Marischka, Ernst; Mondl, Schneider, Romy & Böhm, Karlheinz: *Sissi - kohtalon vuodet*. DVD. Kamras Film Group, 2005.

Sekundärquellen

Beit, Hedwig von 1997: *Symbolik des Märchens: 1, Versuch einer Deutung*. 8. unveränd. Auflage. Francke Verlag, Tübingen.

Beit, Hedwig von 1997: *Symbolik des Märchens: 2, Gegensatz und Erneuerung im Märchen*. 6. unveränd. Auflage. Francke Verlag, Tübingen.

Coleman, Bud 2008: *New horizons: the musical at the dawn of the twenty-first century*. In: *The Cambridge Companion to the Musical*. 2. Auflage. Ed. Everett, William A. & Laird, Paul R. 2008. Cambridge University Press, Cambridge.

Faulstich, Werner 2005: *Filmgeschichte*. Fink, Paderborn.

Hamann, Brigitte 2011: *The Reluctant Empress. A biography of Empress Elisabeth of Austria*. 10. Auflage. Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin.

Jung, Carl Gustav; Jarrett, James L. 1989: *The Collected Works of C. G. Jung: 2, 1, Nietzsche's Zarathustra : Notes of the Seminar Given in 1934-1939*. Routledge, London.

Jung, Carl Gustav 1992: *Aion – Beiträge zur Symbolik des Selbst. Gesammelte Werke, Band 9/2*. 8. Auflage. Walter-Verlag, Olten.

Jung, Carl Gustav 1993: *Das symbolische Leben. Gesammelte Werke, Band 18/1*. 2. Auflage. Walter-Verlag, Solothurn.

Jung, Carl Gustav 1993: *Das symbolische Leben. Gesammelte Werke, Band 18/2*. 2. Auflage. Walter-Verlag, Solothurn.

Jung, Carl Gustav 1976: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke, Band 9/1*. 8. Auflage. Walter-Verlag, Olten.

Jung, Carl Gustav 1971: *Die Dynamik des Unbewussten. Gesammelte Werke, 8. Band*. 6. Auflage. Walter-Verlag, Olten.

Jung, Carl Gustav 1960: *Psychologische Typen. Gesammelte Werke, 6. Band*. 9. Auflage. Rascher Verlag, Zürich.

Jung, Carl Gustav 1973: *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Gesammelte Werke, 5. Band*. Walter-Verlag, Olten.

Jung, Carl Gustav; Jung-Merker, Lilly & Rüd, Elisabeth 1974: *Zivilisation Im Übergang. Gesammelte Werke, 10. Band*. Walter-Verlag, Olten.

Jung, Carl Gustav; Niehus-Jung, Marianne; Hurwitz-Eisner, Lena & Riklin, Franz 1973: *Zur Psychologie Westlicher Und Östlicher Religion. Gesammelte Werke, 11 Band*. 2. Auflage. Walter-Verlag, Olten.

Jung, Carl Gustav 1974: *Zwei Schriften über analytische Psychologie. Gesammelte Werke, Band 7*. 2. Auflage. Walter-Verlag, Olten.

Schmitt, Gerhard 1999: *Text als Psyche: Eine Einführung in die analytische Psychologie C. G. Jungs für Literaturwissenschaftler*. Shaker, Aachen.

Sebesta, Judith 2008: 'Something borrowed, something blue': the marriage of the musical and Europe. In: The Cambridge Companion to the Musical. 2. Auflage. Ed. Everett, William A. & Laird, Paul R. Cambridge University Press, Cambridge.

Internetquellen

Dahlhaus, Carl 1989: "What Is a Musical Drama?" Cambridge Opera Journal, vol. 1, no. 2, 1989, pp. 95–111., doi:10.1017/S0954586700002913.

Duden Online: Kitsch. <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/kitsch>. Eingesehen am 17/06/2020.

Kunze, Michael 2009: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 1: Die Idee muss begeistern. Videoaufnahme. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass1.php>. Eingesehen am 24. Juni 2020.

Kunze, Michael 2009: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 7: Aufgabe und Ziel der Hauptfigur. Videoaufnahme. <http://storyarchitekt.com/workshop/masterclass7.php>. Eingesehen am 24. Juni 2020.